張宗祥
題畫詩墨迹

鐵如意館題畫詩

有題古人畫詩有題友人畫詩有題自畫詩
三四十年中所積頗多敝帚自珍閑窗多暇
因録成一冊　癸巳夏海寧張宗祥記　時年七十有二

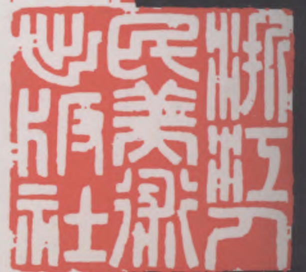
題[illegible]畫人物冊

偶然散[illegible]僧說法談經說未終却與尋
常人一[illegible]課雨到秋膝

蘆荻蕭蕭映碧波竹篙箬笠自行歌輸他擊
楫横江去祇恐前途風浪多

孤山放鶴亭中鶴飛到剡溪紙上来獨自徘徊
不肯下萬梅花樹未全開

釣罷歸来烟水寒翠鱗潑剌酒腸寬客星恐
逼薇垣座不着羊裘把釣竿







張宗祥
題畫詩墨迹

浙江人民美術出版社


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

目録

本書的出版，得到張仲先生的大力支持，特此致謝。

編者



前　言

駕滄

傳統的知識分子在從事學術研究之餘，對詩書畫印、醫卜星相均有涉獵。因此，從一定的意義上來說，他們可說是百科全書式的學者。其中最為他們所親近的，也許就是詩詞和書法了。至於繪畫，就相對疏遠一些。不過，他們雖然未必能動筆，或者只是偶為墨戲，但由於對各種學養的融會貫通，諳于畫理的也不在少數。

張宗祥先生的主業是對古典經籍的維護、整理和校勘。這是一門比較冷僻的文化事業，因此人們對他在這方面的成就知之不多。但是對張宗祥先生的書法藝術，倒是不乏知音的。雖然他的書名在當代已不如沙孟海、陸維釗等先生響亮，但在當時很得他們的推重，可見其藝術價值之所在。

雖然在西方現代藝術的衝擊下，傳統書法那種清雅純正的氣息，已不大容易能在視覺的瞬間震動現代人的心。但是，在喧囂的現代生活中為創造物質財富而奮進的人們，也會產生在工作之餘尋覓一片清涼世界的願望，那麼，隨着優秀的傳統文化的大力宏揚，像張宗祥先生這樣的一類書法，正可為人們提供這種精神的撫慰。因此，傳統書法的價值是超越時空的。

張宗祥先生精於書法，亦精於畫理，兼通繪事。這既是一位傳統知識分子生活的一部分，也是他精於書畫鑒賞、廣結丹青之緣的結果，由此促使他對繪畫藝術的關注和實踐。

據宣大慶同志介紹，張宗祥先生對明代沈周評價很高：「沈石田的畫，筆頭大，有氣勢，他的山水畫筆力老健，筆墨堅實豪放，有沉着渾厚的風格。」結合他的作品看，正是一派石田畫風。只是更為簡潔清空，從中體現了一位學者獨特的審美情趣。

也許我們會感到奇怪，他的書法風格清雅，筆法峭靈，是屬於妍巧一路的；而他的繪畫風格樸野，筆法渾厚，却是屬於古拙一類的。為何會造成兩者不同的情趣？我想，一方面是他對書對畫的師法來源不同的緣故。另一方面，是因為他對書對畫的審美要求不一樣的緣故。也許，他對書法追求的是如「庖丁解牛」般的游於藝的愉悦；而對於畫，他似乎特別重視所游之地或理想之境的整體感受，而不慕專業畫家那樣的着意刻畫和技法表現。其實，這種看似矛盾的情況，在古來藝術家身上是不乏其例的。宋代的陸游有詩云：「詩希簡古終難近，書慕雄渾苦未成。」就是對詩、對書法審美情趣的不同追求。再一方面，無可諱言，是因為張宗祥先生對書對畫所注入的精力、時間方面的量不同所致。所以，他的書法因嫻熟而精美，他的畫却因偶作而穉樸，各有其味。

當然，作為一位學者，張宗祥先生對繪畫的注意力，主要還是以隨筆或詩詞的形式來表達他對畫法、畫理、畫境以及與之有關的自然景物的闡釋和謳歌上面。他的題畫詩，大都是題贈朋友們的作品的。當然，也有為古人、為自己題的。從這些詩詞裏，可以看

出，既流露了一位傳統知識分子不慕榮利、安貧樂道、優游林泉的感懷，也有對那個時代國運不昌、戰亂頻仍的憤怒。饒有晚唐詩的情韵和宋詩的機趣。但落實到具體的繪事，詩中時見真知灼見，如他贊揚豐子愷的畫：「畫苑何須翻六法，偶師造化偶師心。」正點出了傳統文人畫的本質所在，又如，對黃賓虹「能生能熟更能奇」的畫藝，他表示了熱情的贊揚，從中揭示了學畫三重境界的意義，即從量變到質變的藝術升華，全在不懈而又正確的藝術勞動。同時他又説「縱毫潑墨規唐宋」，强調了藝術勞動及藝術升華的基礎，還是在於對傳統的力學，才能取得「縱毫潑墨」的自由。再如，他在《題戴晉山水册》中説：「偶師造化成新法，粉黛横空翠色鮮」，表示了他對畫家要敢於創新的期望。在這部詩稿中，我們正可以發現這些閃爍在他繪畫思想中的吉光片羽。

本書與一九九五年出版的《張宗祥論書詩墨迹》是姐妹篇。在那本書中，張宗祥先生的手迹，書風前後基本一致，可以明顯看出是從李邕和董其昌的書風中化出。而本書手迹的風格就不同了，除了他常規的書風外，還有一些酷似趙之謙書風的作品，具有北碑意趣。其實，這并不奇怪，在他漫長的書法實踐中，曾經留下了一些用趙之謙方法寫的作品。從中我們可以得到這樣的啟發，一位成功的書法家，他的師法可以有偏愛，但對豐富的傳統，不應該自囿門牆。

另外，從張宗祥先生精畫理，能繪事的情况來看，也可證明美術修養對書法家來説是何等的重要。有此修養者，書風往往有情有趣，乏此修養者，縱有深厚的功力，總覺「不近人情」。因此，我們若有心去觀察自宋以來的書法史，可以得出這樣的看法，由於書法作為一門藝術，主體意識的覺醒與對形式美的主動追求，特别是不少畫家的積極參與，才使書法向近代化邁進，起了巨大的推動作用。這對於當代書法走向未來，無疑是有啟發作用的。宣大慶同志在《張宗祥及其畫論》的「結束語」中説得好：「藝術的發展，從古典的和諧，到現代的裂介，再到當代的聚合，無不展示出「天人合一」的回歸趨勢。」對早熟的書法而言，它與繪畫的「裂介」是在封建社會的上升和鼎盛時期，由此造成了各自繁榮的局面。而它與繪畫的「聚合」，應該説是「當代」必須思考的課題了。當然，這個「聚合」，對書法來説，不是照搬繪畫語言的「返祖」，而是以强化形式美，强化書家個人情意為切入點，從繪畫中去發掘、借鑒有利於書法發展的美術基因，從而對「書畫同源」這個古老命題，作出新的回答和新的運用，才能對書對畫的更加繁榮作出積極的貢獻。

一九九七年中秋節

鐵如意館題畫詩

有題古人畫詩 有題友人畫詩 有題自畫詩

三四十年中所積頗多敝帚自珍閒窗多暇因錄成此冊癸巳夏海寧張宗祥記時年七十有二

題賈餘伯畫人物冊

偶然散步值鄰僧說法談經況未終却與尋常人一樣課晴課雨到秋塍

蘆荻蕭蕭映碧波竹篙高笠自行歌輸他擊楫橫江去祇恐前途風浪多

孤山放鶴亭中鶴飛到剡溪紙上來獨自徘徊

不肯下萬梅花樹未全開

釣罷歸身烟水寒翠鱗潑剌酒腸寬客星祇
邊藏垣座不着羊裘把釣竿

兀兀此危坐閒君何所思聲名本外物富貴更駢枝一
自援形後常為憂樂羈嗟此吾喪我翻笑古人癡

流水去不返高山終古青彈者不世有況復解人聽朝
雄飛憐獨孤鴻跡已冥裹琴臺下過怕遇子牙靈

終南本名山高隱義不還何意覆捷徑山靈亦汗顏眺
望林泉景商量出處閒似聞薇蕨美連袂共追攀

朝踏白雲去暮隨倦鳥還汲泉煮麥飯飽食撫掌閒

有夢通懷葛無名心看觸蠻翻憐會稽守何事戀人間

一枕南窗下薰風自牖來奇文驅暑去倦眼為書開胡蝶時通夢黃金任棄去今陶處士高臥在葛茅

何計消長晝丁丁下子聲輸贏皆可喜黑白莫分明出手心先亂旁觀眼最清勸君莫爭道當局貴持平

攜囊適郊野聊復去尋詩有句洵堪喜無言亦自怡野花香滿路村酒碧盈卮何必嘔心血翻憐長吉癡

閉門日無事鐵筆聊著書不復爭名實無心計毀譽厲言十八九烏有兼子虛却笑草玄者鏤肝作蠹魚

題朱曉崖面壁圖

問君面壁何為哉君言因果有自來夢中曾禮落
伽佛一醒身依舊甌江隈白牛駕車行火宅欲下不下心
徘徊忽被罡風吹墮地明知煩惱啼聲哀自茲入世六十
載精嚴戒律何敢開為作此圖置座右形像木本靈
臺呼嗟乎世人擾擾羅網婁貪嗔癡愛風日頹骨肉
功利競相猜朝為華屋暮蒿萊日赴死壑頭不回北
邙山下塚千堆安得本君廣長舌百千萬徧說輪迴發
聾振聵聲如雷巨靈力擘頑石摧天通地豁大笑哈

題呂文起先生畫蘭手卷

文起先生年七十興酣落筆風颯颯畫出離披九

畹蘭墨痕猶帶湘娥淚陶公愛菊周公蓮名花夙
共名賢傳靈均投江不復返幽蘭千古啼寒烟南
宋遺民鄭思肖為花寫生獨神妙孤根無土不終
栽中原莫識沉殤照從並畫蘭代有人一竹一石恒
相親先生歸隱甌江畔自言畫山三十春忘筆忘
墨兼忘紙信手拈來皆可喜授圖習習香風身此
身疑在湘江沚近聞許負曾邂逅百三十年評君
壽速貯麻箋十萬番六十年中供馳驟

又二幅

應自瀟湘九畹來露花風葉一堆堆頡頏數尺西

山土移向桃源深處栽

小玲瓏館屢談詩一石嘗銜峰最奇卻被如椽驅入畫紉蘭佩蕙更相宜

又竹一幀

昔時種竹繞闌干苦筍春來滿地攢今日欲歸〻未得祇從畫裏覓漁竿

為劉次饒之畫扇

紫便坐章困此身在家鸞鳳在泥鱗清流洗足入山去不向長安再踏塵

題顧若波畫山水冊

绝壁迴風横捲竹打崖寒水激成潭此間可近桃
源路便擬拏舟一细探

鬱鬱高梧映天碧婧婧修竹映(照)階青好鋪八尺龍
鬚席一枕清涼讀道經

古木蕭蕭蘚石斑一溪寒水自潺湲荒亭盡日
無人到可有閒僧尋看山

昨日溪邊坐夕陽一叢苦竹弄新篁煎茶試
汲山溪水萬點松花發異香

天寒山瘦石僵立風急林疏葉亂飛一片夕陽苦
相逼萬鴉成陣帶烟歸

湖水碧于前後日踈林红似去年時此间地僻無人到亂葉聲中獨覓詩

萬木森森雲影空巉巖千尺暮烟中旅懷欲遣無從遣數盡歸鴻立晚風

垂柳丝丝鎖暮烟蘆芽新長碧連天鱖魚三月肥堪釣明日攜竿来借船

題石宗素兄畫山水小冊

買山無餘資見山有餘慕松間數椽屋借我攜書住

一洲蘆荻花千尺藤蘿石少陵不再生古月

浮天白

山在桃源中寺在桃林裏春風萬樹紅人天大歡喜

淺水叢殘荻長松戰晚風寒聲落天末荒寺夕陽鐘

今日山在前明日山在後騎驢繞山來山在驢邊走

山氣蒸成雲〻氣鬱成雨幾枝秦時松排雲作龍舞

林嶺互迴環村莊極空曠應有劉青田卜居

在山上

老樹傲霜稜荒溪漱寒玉春風暗中來新陰照亭綠

四野壓濃雲萬山合雪意老梅未著花天地沉沉睡

浩浩山中泉奔流不復返羣生望澤殷出山猶恨晚

又題冊後一絕

白雲蒼狗幻紛紛世事艱難不可聞畫得青山供長嘯人間誰識李將軍

山水長卷

山繞長河〻繞田打魚種稻各紛紛春風吹綠千楊柳知道山中又一年

題傅沅叔先生西汀校書圖卷

蛙聲鷺影滿前汀垂柳千絲似舊青亂世傳車誰問字先生閑閣自窮經聞徵閣史翻黃冊喜獲遺文補墨釘此事信今兼證古校讎辛苦燭熒〻

為胡沅東兄畫竹

沅東近來愛畫竹渭川千畝羅胸腹我持布

鼓過雷門失却湘雲一片緑君家東海々東頭我住錢江入海霧不如斫作漁竿君去釣鼇我釣鱸前路風波且莫耻江湖泛々雨漁舟他時烟水蒼茫裏一笑相逢各白頭

陳牀通同年索畫硃梅

問君顏何紅中山千日醉起舞春風中四顧萬花睡

題張菊生元所藏涉園圖

平泉草木輞川圖先輩風流曠代無把卷幾回暗惆悵廿年人海負尊罏

長楊宮殿盡成塵歷劫名園占海濱我有墓田存甪里幾時相約共逃秦

為蔡篁漁兄畫梅花便面

一自超山游倦後更無清夢到羅浮偶然畫得春風影送與先生作卧遊

為徐森玉兄畫水仙便面

晴窗淨几石如拳自汲山泉養水仙傳使百花能證佛此花應在百花前

畫虞美人花

好爲閒筆墨畫出美人魂誰唱虞兮曲烏江

日正昏

冬至後畫梅

世人不識老梅花當作蒼龍雲際斜最好看
花五七朵報知春色到山家

畫吹笛圖

眉月彎彎似女兒桃花初放一枝枝竹邊擫笛
誰家子良夜迢迢有所思

畫桂景

莽莽秋郊桂氣清荒亭寂寞少人行舊時
月色分明在仍向長松枝上明

己巳大寒後四日畫梅菊蘭桃諸花于一
瓶中題一絕其上

忽然夢裏憶長安秋冬春花共歲寒今日案
頭梅數朵對花懷舊憶作圖看

題小幅山水

漫櫓搖船出小溪老松叢竹壓溪低何須回望
来時路不入歧途自不迷

爲泌園作畫

竹林雨過有新綠荷葉曉來生妙香爲問
茫茫人海裏有誰知住水雲鄉

畫芝[illegible]祝陳仲恕兄六十

聞君髫髮皆成雪我亦飄蕭鬢有霜十載
分離感勞燕他時相對話滄桑多感老馬徒
悲嘯且畫靈芝祝壽康袖手長安看弈
暮年心事各徬徨

趙半跛兄畫花卉四幀索題

木筆初開第一花海棠不睡襟如霞窺簾翠
羽休相妬銀燭降畫學士家
兵畫楊無人不如代為石相與數君子清風
共晨夕

枳棘塞天地誰種梧桐樹鳳兮兮可棲凡卉

秋階伍

昨夢西溪放棹行蘆花如雪波紋平畫中風

景分明是添角荒山眼更明

題畫

濯足清流何處行滿山荊棘正縱橫近來寸

土無乾淨薇蕨山中早不生

孟望渠弟以任阜長畫索題

雪花漫天冰匝地伸手手僵指頭墜孟生攜畫

衝雪來讀畫忽若薰風至磁缸蓄叢清香

坐席芭蕉鋪軟翠畫裏猶嫌夏日長拋書
欲作南窗睡倏炎倏涼世態更為裘為葛人
情異平生不解嚴子陵五月披裘是何意

為蔣公穀弟畫桐陰五月仕女

褪紅衫子薄衣裳雨後桐陰滿院涼倚徧紅
欄人不見看看已近月昏黃

題西山逸士山水小冊

水自出山去人自在山住去住兩無心清濁
渾無擾

蘆中無伍員江邊無屈原陶然船尾臥烟波

任黃昏

奇峰抱深林寺在深林裏縱有鐘磬聲不到俗人耳

來船盡順風江流日夜東不識到何處船家方御蓬

木葉脫未盡荒山寒欲睡悲乱秋氣深宋玉今安在

雲山初過雨高樹早經秋不識藏經閣高僧在上否

松危猶可宿水濶任羣飛莫作庭中舞翩翩

李羽儀

古松叢花時花落溪水香汲之瀹新茗奇味我獨嘗

題畫

蘆荻蕭蕭野水明遠山無數隔溪橫尋秋不見秋痕跡祗有霜林落葉聲

為溫州友人畫山水

梅雨亭中幾度游十年塵夢憶溫州仙岩瀑布應無恙看瀑人今已白頭

題畫

溼雲攔雨亂泉鳴樹影連山望不清不是筆端多雨景近乎天氣未曾晴

村社散時榆影斜醉人歌嘯各還家可憐亂後田荒盡一片長蘆鳴晚蛙

舉世誰如郭忠先細心靈腕筆通仙若從千歲追前哲對紙含毫意惘然

畫柳

燕子不來春寂寥更無人倚赤欄橋絕憐一樹靈和柳垂老猶風舞細腰

貴陽旅館中爲金九如兄畫老樹

三日征車滯貴陽禿毫宿墨寫蒼茫莫嫌
老樹無生意為待明堂作棟梁

宗鏡和尚以華嚴八景索畫兼乞題句

鑿池積冰邀明月冰月相親倍可人借問冰中
天上月不知誰假更誰真 天池夜月

謖謖長風天際來萬松似捲浙濤回白雲翠
浪迷山谷不許禪關有點埃 帕嶺松濤

纖纖新月照深林梵唄聲幽不可尋忽聽蒲牢
出雲吼一聲已覺警塵心 遠梵宵鐘

四圍雲霧壓山低夜雨瀟瀟樹影迷 明日溪

流出山去新秧得水綠痕齊　疎林夜雨

巉巉亂石擋前頭奪隘爭關日夜流始信世間

堅忍力不須剛健但須柔　曲水流霞

義桂傳來法脈長一龕佛火洞清涼魚聲長

日穿雲響知是山僧禮法王　古洞魚聲

北山對面是南山湖上何時得仙好還萬里鄉

心無寄處為君寫入畫圖間　雙峰疊翠

一丸凍月穿無聲銀海光搖萬里明待得春

回葭管後化為飛瀑潤蒼生　寒崖噴雪

張秉三兄以汪旭初鼓醞士二君所畫歲

寒三友圖索題

二君揮妙筆三友寫奇姿冷翠浮空谷
穠香襲野枝同爲離亂客耐此歲寒時清
絶湖州興年蘭為索詩

題孫慕唐兄徑寸小山水卷

歷桂經黔走蜀東萬山烟雨萬山風今朝
展畫應長笑盡在先生寸紙中

題湖州孫女士畫

雨後蘆芽夾岸生鷗波亭外水紋平巴東厭
住重巒裏擬向苕溪道上行

題田舊館圖　田舊館爲全太常所築紀念殉國老友王君者今久廢童君以溧孫倩余君檝園作此圖

碧血長埋不可尋舊時亭館久消沉即今懷古披圖日乾絶中原板蕩心

數年離亂走江關自覺乾多不耐閑欲寫青蘿池上屋獨揮老淚念家山　青蘿池在硖石明季周孝廉故居張雄給事汝霖之壻丙戌浙江上之役周以起兵相應事敗全家投池中死予曾藏有鐵如意一亦其遺物也

題朱氏詠義堂圖

新堂原拓舊堂成勝蹟田親孝子情寄語錦

屏風蹲石好鎸山作壽亭名 錦屏風北雁蕩一景也

爲友人畫山水兩幀

數間水閣映湖光九月西風紫蟹香三載巴
中山裏佳菊花時節倍思鄉

南山高踞北山高夢入西湖泛小舟何日櫂
節得歸去萬松嶺上聽松濤

爲友畫梅

和風蕩水融新碧嫩日烘梅發異香久别孤
山林處士低垂白首想錢唐

題豐子愷年廿八畫即用其見寄原均

鬢髮蕭蕭惹劫塵巴東相遇雨勞人此行不為
閒評畫要識山川辛苦心 原借通真

一枝健筆掃陳塵天馬行空見此人畫苑何
須翻六法偶師造化偶師心

友人索畫山水

春風暗綠山頭草飛瀑橫生巖下波一任世
情紛不定老夫自向靜中過

題沈君匋風雨一廬圖

玄武精廬閣劫塵巴山小築寄吟身媚媚簷
外迎脩竹拜拜門前無俗賓四面江山張畫

本一天風雨話酸辛莫嫌長夜昏雞旦已聽
雞聲報早晨

題鳳女士畫

梧桐庭院靜無塵首夏清和景物新白柰盛
開纖手折欲簪雲鬢倩何人

絲々垂柳送斜陽團扇風微細晚涼記得湖
心亭子上曉欄羅袂坐荷香

飛瀑清空下翠巒老松屈曲作龍蟠任他疊
々成灘險自在山頭冷眼看

畫卧柳

漢〻平蕪生野烟遠山濃淡夕陽邊一枝老
柳春塘趣沙暖波平自在眠

畫梅

最愛孤山雪後來野梅幾樹水邊栽着花不
過兩三朵獨向人間冷處開

畫蠟梅

瓦罐朝來汲凍泉蠟梅幾萼鬥清妍冷香不
耐人間住合供深山古佛前

仿鹿林小幀

耕烟以後柔靡甚文節靈心闢一途我是

南人愛南畫莫嫌山色似西湖

題畫

萬派飛泉爭出山穿雲奪石不知還人間倘使皆平地灩澦瞿塘亦等閒

孤帆一片出嘉陵江面青山疊萬層如見山迴藏古寺不知供養幾詩僧

江邊架屋等巢居步口歸船似燕廬一樣能憑江水活耦耕何必學長沮

紅樹疏峰入九秋嘉陵江水碧于油自從身到江南後畫裏風光祇卧遊

畫百合花

歲月漫漫兩鬢華一生與俗總參差老來畫性人嫌辣且畫階前百合花

畫紅綠梅

紅梅欲謝綠梅開遲早無心莫浪猜卻惹看花人議論綠梅不肯侶紅梅

畫葫蘆

五張六角任喧譁雲狗蒼皇幻若麻畫出葫蘆然依樣細心守法已堪誇

題畫

嘉陵七百里山水剪取中間一角專稱岸奇
峰巒屏障不曾攔得大江回

昔過鵲山秋正好征車如電未曾留何當楓
葉紅時節同作山中馬背遊趙承旨鵲華秋色圖二山皆填石青其實鵲山當以斧劈淺絳

桃花欲謝李花肥中有清泉幾派飛我欲汲
泉煎苦茗百花氣息辨依稀

畫戰場花

百萬男兒血染沙暖風吹作戰場花史書盡
紀人相殺非戰何曾有墨家

題王叻農指畫牡丹

桃花謝後牡丹開酒熟魚肥好舉杯疑是
太真初入道仙衣新試淡黃来

名譜姚黃極品誇一彈指頃即開花知君
截取麻姑爪亂擲丹砂散綺霞

畫黃楊三枝

最愛川中黃楊樹長年閒散不成材每當
溽暑濃陰裏晴有村姑情話来

為金雪叟畫扇

昔日虎頭岩上住橫江烟雨豁吟眸林巒

隱約烟中見村落迷茫雨裏收畫筆我
今追舊景山齋君空憶前遊滬瀆煩樓
金陵俗耐盡無聊兩白頭

題畫

水面風來荷葉香芭蕉分綠滿迴廊昔時退
省庵邊住最愛憑欄納晚涼

題山水手卷

弱冠江行久於今五十年山城聽戍角沙步
集帆船萬柳籠春雨叢蘆蕩晚烟被君
收拾去好景畫中傳

畫山水

橋下清波依舊綠隄邊老樹為誰青楊花飛盡東風軟春到人間不肯停

種竹千挺復萬挺結茅三間或五間此中放膽日高臥不知世上何人間

夜氣沉沉月不明有誰風露立三更怕從廿四橋邊過無復簫聲祇水聲

題畫

紅樹青山似當春滿江秋水碧粼粼子陵五月披裘去從此嚴灘不見人

數朵荒山堪種樹，一泓止水不生波。此間倘果無人住，我欲來營安樂窩。

城外環山山抱湖，分明一幅秣陵圖。六朝金粉多淘盡，蕭寺鐘聲夢醒無。

漁人歸去小舟空，槲葉經霜着意紅。我愧季鷹歸未得，蓴鱸辜負秋風。

瘦石嶙峋溪水清，一枝松壓屋椽平。屋中應有閒人住，卧讀陶詩聽水聲。

畫黄月季

莫嫌多刺傷纖手，月月花開月月香。更與菊

花爭冷豔秋來班額染鵝黃

沈尹默又為予畫竹用尹默讀晦聞詩韻

醯鹽世味苦相參止水無波月一潭弄墨暗消寒九九種篁新闢徑三三懷人好句夜初綻驚座狂言酒半酣不畫野梅畫修竹料應嫌有幾枝南

題王石谷為陳文簡畫竹嶼垂釣圖

安瀾園址斷垣中二百餘年朝市空我到桂林見遺澤野人種豆號陳公桂人號豆為陳公豆小墓深鐫紅玉碑墓前花樹為誰栽菊陵親

記耕烟畫直要龍天好護持 紅玉為文簡侍兒沒于桂林墓在七星岩附近王畫文簡自有記

題查初白先生槐陰抱膝圖

萬里行程萬首詩風波驚遍釣竿絲廿年兩鬢揮來雪猶是槐陰抱膝時

題吳兎牀先生畫山水卷

無復硜硜六法中盎然書氣筆端融後來管氏追遺躅逸興閒情不及公

題鄭青草堂讀畫圖

竹屋槿籬澗水濱遠山排闥作佳賓他時觀

畫鹿微笑原是當時畫裏人

題平陽公主圖

龍舟錦纜下維揚逐鹿中原作戰場倘使
平陽亦男子不知何地位秦王

題張君畫裏尋親圖

孔子慕堯舜見之羹與墻張君慕父母中夜心
徬徨髣髴失怙恃壯歲摧肝腸音容渺難接
儀態記不詳追亡無神筆刻木工未良鬱鬱
夢寐間此顏何日償忽遇清閟齋寫真逼毫
芒按圖得形似神氣再評量畫成迎之歸二

老宛在筆戚故相揩點睦對著平常精
神貫金石孝思格穹蒼時節供佳饌晨昏
藝異香作詩表為行跋以告梓桑

畫墨梅于箑壽劉貞晦丈七十

貞晦先生善畫梅效顰應笑阿儂獃宋墨梅
西樹同君壽百笑春風歲十回墨梅起于宋僧以淡墨暈成

壽毅成弟索畫桃源圖便面

贏政一天下劉項起澤中不意桃源裏猶存
避世篇

吾復閒情作賦來故園黃菊正花開及時渡

取新醅酒强約逵公飲一杯 毅成吾稚欲為命之淵明生毅成不於飲

西淵明惜酒是錯故以此戲之

又代王曉來兄索畫一扇

嬴秦之後更無秦千載桃源少問津磽地

石田闢闢盡不容寸土着閒人

題石悰來兄畫溪山圖卷

闔今妙筆未能追石谷風神君得之白首

雪窗同展玩溪山吾語笑人癡 擬石谷法闔今本

題歲寒三友圖之為鄭君樊傑陳君

吉雲吳康臣表兄三人

展卷憶前塵清游鷗水濱襟懷醇適樸
風度藹同春浩浩無邊劫晨晨後死人親
情兼友誼老淚欲沾巾

畫山水小幀

結箇茅亭松竹邊恨無逸客共流連莫
嫌山骨森如劍灕水江頭住半年

題畫

霜葉初丹秋氣清興來携杖陟山行六朝
蕭寺摧殘盡一塔獨當斜照明

草疊亂山烟莽莽瀑飛峻陌雨霏霏偶然攜
石閒相對翠染鬢眉潤濕衣

帝子何時降北渚伊人依約在中央待當白
露橫江下獨坐蒹葭夜氣涼

一疊江流一疊山江流曲折斷山間征人日
夜懸帆去何日收帆始得閒

楊柳依依暖弄春桃花灼灼笑依人此間
若再添雞犬認作桃源好避秦

落日寒林暮靄蒼數群歸雁停雲翔南來
北去紛紛云空空祇向人間覓稻粱

看松種自大滌子百山閒自苦瓜僧淋漓大筆何相似却與麈凡隔一層

山從平地起危崖水濱清漪漾白沙绝類灕江江畔路一叢翠竹野人家

墟樹生烟隔遠村晚山沉睡入黄昏人間好景休嫌暮相約詩人未敲門

題潘讓夫畫罌粟花

深红淺碧鬥新粧畫裏精神子細詳聞説天台山下路秋風寒減稻花香

題豐子愷為陳雁迅畫書聲娛母圖

戴氏育洲女十九嫁于陳越一載夫死累々手
亡人 一解 呼棺里殉夫々死未有子腹中有遺
孤綿細不忍死 二解 夫死五月兒墮地載寢之
牀天所賜孤兒不識父容顏節母抱之滴寒
淚 三解 衣單甦兒寒食少甦兒飢疾痛甦兒
瘦嬉戲甦兒痱日夜睜眼坐孤兒々終成立外就
傅歸來燈下課書詩 四解 兒身日堅強兒學日
光冒兒志發揚遊四方羈旅々何日錦衣歸
故鄉 五解 兒今年四十俸薄未薪夏不給兒
念母六十餘齡風燭搖母念兒低垂白首苦聲

泣(六觧)子愷畫筆開天工因意不與凡夫同明知冰蘗太寒〻苦恥〻置之春風中〻解嘲子作畫我作影〻敘事實文藻愧不多天下孤只合毋恩如海讀我此歌涕滂沱(六觧)

壬戌夏麟弟畫鈔書樓圖于莫寄北京因題四絶詩久忘矣今檢篋中舊稿尚存詩亦在上補録之

一角危樓對紫薇家園風景記依稀數年賃屋長安住矮棟低簷事〻非

獨角蠻爭事可憐白雲蒼狗幻紛然眼前何

事能如意埋首鈔書已四年

斷簡殘編着意披古人心血此中求箸書不
及鈔書樂白髮年來未上頭

風流罪過無如我辛苦他年敢望人三百餘
年毛氏物于今零落等烟塵

畫觀音

或問菩薩是男是女答言菩薩可男可女道
子畫之有男有女其實菩薩非男非女

畫布袋和尚

布袋之中無所不容布袋之外千妖百怪一入山

門地暗天昏莫吵莫鬧付之一笑

題徐俟齋畫松柏歲寒圖小幀

先生畫松柏節比松柏堅奉母入山去足不履市廛不知此小幀是否臚背懸芳躅遠難繼遙遙三百年

題吳兔牀先生拜經覽古圖

圖為徐西碉鉞所畫兔牀有記陳仲魚先生有七古詩所以記念盧抱經先生者左角下方有王靜安兄圖繼記向藏蔣孟蘋兄處今為錢鏡塘兄所藏

一把抱遺經一拜經摩挲老眼為書青許量善
本平生樂誰繼鄉賢舊典型
愴然覽古寫斯圖想見樅書對話初雙鑑樓
荒遺集散廿年戎亡痛黃壚（謂傅沅叔先生）
不自揮毫志草堂（兆林先生工山水 唐盧鴻自畫草堂十志）料因懷舊暗
神傷樓書歷劫皆散消散珍重遺圖敘梓桑
長夜令人羨古人奇書益友樂超塵一枝藜火樓
頭照尚有通儒勃海陳（海寧陳氏本姓高故仲魚先生樸野名為郭海）
風流邈矣百年前記畫良朋亦墮淵（王靜安投水死）更與何
人話文獻海濱一老髮皤然（蔣孟蘋兄尚居滬上）

鹽官喬木鬱蒼蒼遺澤流傳恨不長收拾故鄉舊
文物半生辛苦重錢郎

吴氏拜經樓落成于清乾隆庚子時抱經先生六十
四歲罷官已十一年至乙卯七十九歲卒此畫作于嘉
慶戊辰兎床先生時年七十六歲則是距盧先生之歿
已十三年而吴先生實少于盧先生十七歲也

戲題馮超然畫醉鍾馗圖

終南進士武兼文仗劍驅魔罕策勲一自酒酣
高卧後世間鬼趣日紛紜

題黄賓虹畫抱蘅室讀書教耕圖

不知何男子讀書燈夜紅縱觀五千載議論
雄生風有歸居飼鵝鵝月程其功捐筵前
席請頤君學博肅相偕聘狸奴踏鼠潛
無踪丈夫推卷起讀書不殺窮歸笑婉
琅聲書聲金石同古來多少路路在去
中群生苦嚴寒弊案溫暖影不如且撫
卷隨歸作藝傭

題吳昌碩為譚復堂畫煙柳填詞圖

調寄南歌子

遠浦垂垂柳橫塘漠漠煙夕陽無語下前

川極目蒼茫獨倚曲欄邊　古意憑誰寫
宰然仗畫傳　展圖空對小燈前二老風
流究在想當年

題馬寒中畫枯筆山水幀

淡墨枯毫别有神　山光柳色冷中真　一從道
古樸現後片紙流傳膾世珍　南樓先生風致仙韻仲瑛無
人知其姓畫亦無人見其畫與真其稀世之物

題畫聲山畫苔雲歸棹圖　圖名係吳湖帆隨意題

學士傳呼大小畫一時門第擅清華平生書得
香光筆畫迹廉州亦大家

莫認苕溪又霅溪歸來小艇著雲低分明畫出
烟波釣大阮丰神玉樹齊

題傻山游屐圖卷

孫塔亭亭對紫薇家山風景認依稀回頭七十
年前夢心怯家山不忍歸

題錢鏡塘畫湖平岸闊圖

雲外仙山入望多片帆安穩客間過靈旂白
馬均歸去照眼紅霞海不波

南歌子　題夏山游屐卷

搖影鵑湖月梅香廣福春舊時山水舊時

人山水依然人物半成塵 展玩思陳迹飄流作客身世間雖主更誰賓是處爲家是處有鄉親

摸魚子 爲高府道題南塘漁舍圖

倚西湖蘇隄深處天然水竹明秀倚尋隙地茅編屋好共群漁爲友桃浪後看釣得鱖魚肥美斜穿柳將魚換酒更一醉相拼千巷盡揮狂笑喧童叟 南塘路漁舍何時昔就蹉跎難再回首頻年兵燹連天地草沒蓬蒿時臺構凋悵久索畫入丹青繼繼承承守勸君放手問題氏

雍宮錢王故宅一瓦能存否

為壽毅成弟畫學廬圖卷即題

芋蘿村畔越山青何處山中築吾亭為寫丹鉛啟
孺慕萬梅繞屋守遺經

為人畫梅花山水

分明風景似孤山一住孤山已六年欲向梅花問消息幾
時來共月嬋娟

為祝廉先弟補畫宣南懷竹圖即和原韻

曾乞陳髯畫叢竹圖（原畫陳仲恕兄作）旅中夢繞故山廬
頻年筆硯真辛苦歷劫丹青付子虛投老

親朋感撼落下鄰君子喜同居（庸弟栊廬有竹數叢澌）
無事閒向田畢欲畫清風總不如

題訪萼姪畫梅小幅

阿咸能篆復能詩七十年來畫未知今見梅花
倍惆悵分明自寫歲寒姿

題黃賓虹山水

君是江南老畫師能生能熟更能奇縱毫潑墨
規唐宋俗子庸夫莫漫嗤

題曹克家畫貓

曹子克家善畫貓神情筆意真超超稚貓憨態

狀尤妙，跳躑如聞聲叫囂。此清之庭金國畫
傳言出自波斯種，耳有重輪瞳色藍，豐毛蓋獅
尾從華我昔畜一黃雄貍，腹背純色白，獨髭鬚
踞書齋若猛虎，鼠不敢偷眼窺。著年避寇
入西蜀，碩鼠穿街衢，人足以居，賤得一斑貍，日殺數
鼠功足錄。我妻愛貓若奇寶，饑寒調護同稚孫，
有時行李不相隨，展玩圖畫心亦好。愛貓老付
貞吾眠圖畫廬，封亦五年無有故人鄭畫去。
披圖不覺意悽然，小貓小貓亦何意，獨自孤行離
同類。捷蝶花間想力度，偶然引出來潛避我不

補草復補花讓出休息爪與生涯閲書子老米

畫此圖珍重龍鍾仰

題錢塘怪大癡山水 吴湖帆錄倪高士詩二首于畫上

落筆蒼茫意邈然好山祇合住飛仙大癡名筆

雲林句賴此相承七百年

題放盦小影

栩栩蝴翻一夢通人生真幻理難窮偶然留得

鴻泥影不是吴中畫放翁

半部亂畫蔬果冊案題即壽其七十

新鄉三白 西瓜淮新鄉真 白皮白瓤白子 肥城桃蜀中蟠立 白者尤佳 漢上萬黃

州豬肉不甚嗜平生蔬果真老饕寒夜燈前讀君畫令人長憶溫州芥味苦甚同嶺表瓜苦芥苦瓜平生深嗜食之心胸三日快聞君已屆古稀年大烹茹菜啟壽筵黃精杞菊不曾覓秀才人情一紙箋

為林通同年題藍洲年伯畫梅花書屋遺卷

宦海歸來無題靡盛世胸次十分春放翁七百餘年後又為梅花得友人放翁有詩與梅為友一詩時序推遷臘辛子年伯逝後仲姓已作古梅今念昔意淒涼畫圖直繼香山老惲氏以南華仿清閣為集秀潤畫極似之梅有花光墨有香

題趙次閑畫鶴波追暑圖卷

王孫去後風流歇孤負山光與水光五百餘年重
入畫鷗波亭子晚風涼
松雪當年亦印人工書善畫筆通神西泠一子承
家學字出湖濱名墨塵

題馮仲緗孤山記游畫卷

嵐影湖光搖映間八年我得住孤山野梅著雪閒
真好獨鶴衝雲去不還避世昔賢甘寂寞嬉春游
侶樂登攀被君收入圖中去夢到亭中一破顏

題徐行可藏畫伊璜畫冊

嶺外曾傳載石歸（縐雲後歸馬氏後歸崇德蔡氏今在崇德一寺中）人民城郭已

全非麗京禪去先生老（莊氏史案株連陸同被逮）秀筆縱橫寫翠微

萬石窩中無片瓦（窩在沈山先生築室著羅淮錄處）虎林雄貢敵雁堂羅淮一

錄千秋業董理遺編兩載忙

拜經道古盡成塵畫筆流傳各有神（吳兄林馬寅中二先生均能畫）奇瀾

荒寒只獨步一生未作太平人

題香僧高僧冊

幻身火裏茶毘盡法相香頭繪畫成芥子須彌一彈指

好從生處悟無生

題江行圖長卷

咫尺應論萬里一江映帶千山破塚有時人過險

盧舟仍自安閒

題江意甫烟兄自畫息羽圖冊

兵頭叢中過七旬白頭相遇兩勞人叢君息羽雙棲樂值世韜戈舊象新保赤慈心認仁壽揮毫妙畫卷天真喜閑笑口忘寒暑風雨何能撼大椿

題文徵仲詩畫卷

文畫師石田規範總相似字亦追隨之晉宋山谷子詩雖非江古秀潔異凡藹晚歲用筆嚴鐵石差堪擬四顧浮艷者紛紜真可鄙展卷把清芬三絕欽觀止

丙戌爲葉邀春畫韓康賣藥便面祝醫翁葉題

壽八十壽圖題此詩

濊有兩公姓同名亦同一以墨名世八十頹如童其一精繪事名法皆紛工同寓西湖上談笑未曾遠我今為之介乞畫祝壽翁畫作一仙叟賣藥闤闠中壽翁展畫笑化身真無窮畫與畫中人將毋皆邈貌我聞為絕纓道廟代時萬顧置懷袖間出入揚仁風

庚子病起題垢道人畫冊

結蘆茅茅漢水濱老松古木作幽鄰陽溪山色分明好黃綠生新郭早春

漁父歸舟古渡頭風波恬靜坐悠悠問君未往江

湖久見忘機有白鷗

兩岸叢叢無小村長橋橫臥水波昏行人借渡
風帆力誰問橋邊舊水痕

樹抱山迴一徑通巍巍古寺據山中世間名勝僧
居盡禪獨民財築幻宮

竹茂有時嫌葉密松疏更好著花香山風山月
真幽趣松下方能領略長

樹已忘年知樗散山同拳石步雲生偶然騰山無
人境留得一溪溪水清

雲樓雪後聽雷亭坐聽泉聲響音不停可惜畫中無

宰甚道傍亭子步人經　正月初二偕珊奇孫女觀探游靈隱坐飛來亭聽雪落瀑聲過久受寒歸而臥病數乃已

誰道日長如小年，曉看雲氣出山巔，晚來又向斜陽坐，細數歸鴉叢樹邊。

得江紹林畫冊八幀，六頁未有人題，詠為補之

二年甌海一官輕，咫尺龍湫未得行。今日讀詩兼讀畫，不游雁宕是虛生。　大龍湫瀑布，予官甌海時預游雁蕩，畏樂清知事來陪，遂不果行

長江重鎮一回馬，當日冠東事取若探囊。礮不發聲士皆宵亡，擲筆大慟嗚呼江防。　長江圌鎮

荒村建月子月獨樹老夫家畫裏作秋景欄前開菊花桂桐

愁葉落飄泊任天涯薄宦逢兵燹蕭條感歲華 畫梧桐一枝下點小菊題工部獨樹老夫家白頭吟之

剪刀鋒猛又裁雲作衣裳雲氣剪不斷繞峰白茫茫峰腰遠一層高臥傲羲皇時或策杖行與雲共翱翔 剪刀峰

一枝敗筆淋漓下舒卷從君寫寫成半葉破芭蕉落拓微官名士賦牢騷 秋風秋雨瀟瀟冷雨共秋心證秋心不耐幾黃昏繞遍窗前碎亂認心痕 破蕉半葉 虞美人

商山有芝四皓采之物不足貴人實可師衛官聽鼓才高任卑畫此數筆寄有所思 芝

為耕道畫花卉大橫幅

四時天氣變炎涼萬卉千花態不常寸管力能回
造化一縑張寫傑集群芳

題戴晉山水冊

桃浪暖融魚撥剌芹泥香潤燕交飛漁人網集長
橋畔知是蘆生石桂肥 石桂江鰣魚
雲外山青知水闊江邊樹寺古見松長琅琅風送鈞
天樂字字心傳佛國香
山迴林深石路遙湖平草滿少波濤問君釣罷歸
何處酤酒烹魚醉野樵
春到人間春已酣離花生樹正江南東風無賴吹

春去痕藉胭脂繞小菴

石壁藤蘿山月明小洲蘆荻作秋聲偶然載酒閒
經過畫境詩心一樣清

海岳菴中老米顛烟雲岫佳江邊偶師造化成新
法粉墨橫空翠色鮮 米畫純是江邊雨景想久住海岳菴中故能造此新法偶有用青綠加粉再加黑者尤渾厚可愛戴氏山頁用綠不敢用石綠且不敢用粉及濃墨知其膽小

題姜心量寫人畫梅冊

人言今歲孤山冷春過寒梅未放花斗室燈前閒畫
讀墨光花影照窗斜

題溥心畬畫

蘆芽亂茁新經雨野水無聲漫過塘青笠綠蓑撐軟浪任他楊柳笑人忙

題錢鏡塘畫

樹影嵐光鬱不開子陵灘下水成堆雲臺畢竟埋荒草千載巍巍釣臺 東釣臺

記得當年有謝翱忠魂哭市慘相招欲尋慟哭行歌處畫出西臺分外高 西釣臺

一山晴雪香成海宋梅六出身如虬 用東山種梅歌中叙超山看梅語 我老不能重攜屐明窗讀畫勝親遊 超山梅

紅葉棲霞 南京 猴子窩 北京 霜天載酒昔曾過披圖方覺

桐江將韋魚家山秋色多　桐江秋色

題查初白畫

萬首爭傳敬業詩能明六法少人知敬修居筆識雖繼畫院騷壇六一奇　敬修查為伊璜先生齋名

大悲為力子畫布袋僧立象題一絕其上

生生滅滅萬千般布袋如何裝得完放下袋兒忘卻佛肩頭鬆爽肚皮寬

田宿宇出所藏孫墨千世人畫山水中人物二十六幀用筆簡秀極可愛玩因為題十六字于各幀之右畫中人物間有雜湊成幅者題句時遂大

有舊時做箇搭題趣味不知為佛頭著糞抑

畫龍點睛也一笑

據石危坐若有所悟手訪者誰虎頭姓顧（一人踞坐石上 一人杖藜立）

散步行吟一篇邀之不是逃詩料因思酒（二人東西散步 又一人策杖立）

一家飲酒一家品泉壺中何物君試精焉（二人坐石上一童子正直爐）

二難對弈似無瓜葛旁觀者誰斂眉驚怛

彈者儼然聽者穆然琴者禁也屏於全天

老友相逢趣擬大喜小童知我擬來杌子

衣裝俱異祇此一擔只此一擔亦成遺憾

秋水一池絕底明漪淨不容唾捲我釣絲

東風西風趨向不同敢問二老橫通豎通 二叟迎風左者逆西風右者逆東風

眺遠倚欄徽吟徐步適性樂天各行其素 一叟倚眺 一叟徐步

鶴亦前來我不子汝亦不慕糧污我逸侶 一人坐橋上 前有雙鶴

攜屐載西載筆載束選勝題名游山願足

閱讀何物帳中論衡辨居關為天地清明

蘆席障雨與蓑笠同同舟共濟但祝順風 一舟逆風雨船頭一人持傘舟子著蓑衣戴笠中艙一人持蘆席為障身具

君跨白驢我騎黑衛一笑相逢交臂西遊

有一童子抱琴覓師叔夜已死悵悵何之

偶有新句敢質老友下字未安徽回其首

卧讀何書決非西典 老僧踞坐無心流 圖一人卧而讀首向右 側一老僧踞坐地上

俯者氣靜仰者心曠 俯仰之間忘情太上 二人一俯一仰

跣足袒衣孰主孰客 七碗之後風生兩腋 二人袒衣坐 一童持飲具

題陳一峰初曦樓圖 鷓鴣天 陳氏原韻

萬里滄溟海湄 朝霞絢爛擁晨曦 樓高天曠閒雞早 地暖春長落木遲 樓在香港 風乍定 露將晞 披書愛與古人期 靜觀世上行長夜 珍重光明此一時

題王季梁題夫人徐氏百花齋繡遺卷

萬卉千花設色新 天台雲吟可憐春 從來福慧應修少 趣首南樓蘇老人

三五

展圖重見惲清于，映日生光語不誣（昔人評惲冊設色映日生光）。蔽畫天花了塵劫，驂鸞歸去住仙都。

為宋雲彬姻丈畫深柳讀書圖

數枝垂柳弄春陽，小擬當年萬柳堂。借問主人讀何物，酒經花譜不尋常。

書味濃于酒味，吟聲間有棋聲。誰種門前五柳，春明住箇淵明。

題梅冷生所藏溪樓延月圖

劫後檢樓久不存，昔賢題句忍重論。海漚生滅紛無影，賸有纖纖眉月痕。（樓為樊榭構，延人月上。同居當後歸罣雲白樓）

吳氏倩人畫圖數題今存金應仁一圖

湯雨生所作已佚

鐵如意館題畫詩

有題古人畫詩，有題友人畫詩，有題自畫詩，三四十年中所積頗多，敝帚自珍。閒窗多暇，因錄成此册。癸巳夏，海寧張宗祥記，時年七十有二。

題費餘伯畫人物册

偶然散步值鄰僧，說法談經愧未能。却與尋常人一樣，課晴課雨到秋塍。

蘆荻蕭蕭映碧波，竹篙箬笠自行歌。輸他擊楫橫江去，只恐前途風浪多。

孤山放鶴亭中鶴，飛到剡溪紙上來。獨自徘徊不肯下，萬梅花樹未全開。

釣罷歸來煙水寒，翠鱗潑刺酒腸寬。客星恐逼薇垣座，不着羊裘把釣竿。

兀兀此危坐，問君何所思。聲名本外物，富貴更駢枝。一自授形後，常為憂樂羈。嗒然吾喪我，翻笑古人癡。

流水去不返，高山終古青。彈者不世有，況覓解人聽。朝雉飛憐獨，孤鴻迹已冥。囊琴臺下過，怕遇子牙靈。

終南本名山，高隱義不還。何意變捷徑，山靈亦汗顏。眺望林泉景，商量出處間。似聞薇蕨美，連袂共追攀。

朝踏白雲去，暮隨倦鳥還。汲泉煮麥飯，飽食掩柴關。有夢通懷葛，無心看觸蠻。翻憐會稽守，何事戀人間。

一枕南窗下，薰風自牖來。奇文驅暑去，倦眼為書開。胡蝶時通夢，黃金任築臺。至今陶處士，高卧在蒿萊。

何計消長晝，丁丁下子聲。輸贏皆可喜，黑白莫分明。出手心先亂，旁觀眼最清。勸君莫爭道，當

局貴持平。

攜囊適郊野，聊復去尋詩。有句洵堪喜，無言亦自怡。野花香滿路，村酒碧盈卮。何必嘔心血，翻憐長吉癡。

閉門日無事，舔筆聊著書。不復覈名實，無心計毀譽。寓言十八九，烏有兼子虛。却笑草《玄》者，鏤肝作蠹魚。

題朱曉崖《面壁圖》

問君面壁何為哉？君言因果有自來。夢中曾禮落伽佛，醒來依舊甌江隈。白牛駕車行火宅，欲下不下心徘徊。忽然罡風吹墮地，明知煩惱啼聲哀。自兹入世六十載，精嚴戒律何敢開。為作此圖置座右，水源木本瑩靈臺。吁嗟乎，世人擾擾罹網罟。貪嗔癡愛風日頹，骨肉功利競相猜。朝為華屋暮蒿萊，日赴死竅頭不回。北邙山下燐千堆，安得本君廣長舌，百千萬遍説輪迴。發聾振聵聲如雷，巨靈力擘頑石摧，天通地豁大笑咍。

題呂文起先生畫蘭手卷

文起先生年七十，興酣落筆風颯颯。畫出離披九畹蘭，墨痕猶帶湘煙濕。陶公愛菊周公蓮，名花夙共名賢傳。靈均投江不復返，幽蘭千古啼寒煙。南宋遺民鄭思肖，為花寫生獨神妙。孤根無土不能栽，中原蕪穢沉殘照。從兹畫蘭代有人，一竹一石恒相親。先生歸隱甌江畔，自言畫此三十春。忘筆忘墨兼忘紙，信手拈來皆可喜。披圖習習香風來，此身疑在湘江沚。近聞許負曾邂逅，百三十年評君壽。速貯麻箋十萬番，六十年中供馳驟。

又二幅

應自瀟湘九畹來，露花風葉一堆堆。願鋤數尺西山土，移向桃源深處栽。
小玲瓏館屢談詩，一石當街峰最奇。却被如椽驅入畫，紉蘭佩蕙更相宜。

又竹一幀

昔時種竹繞闌干，苦笋春來滿地攢。今日欲歸歸未得，只從畫裏覓漁竿。

爲劉次饒兄畫扇

紫綬金章困此身，在筊鸞鳳在泥鱗。清流洗足入山去，不向長安再踏塵。

題顧若波畫山水册

絕壁迴風橫捲竹，打崖寒水激成潭。此間可近桃源路，便擬拏舟一細探。
鬱鬱高梧映天碧，娟娟修竹照階青。好鋪八尺龍鬚席，一枕清凉讀道經。
古木蕭蕭蘚石斑，一溪寒水自潺湲。荒亭盡日無人到，可有閑僧來看山。
昨日溪邊坐夕陽，一叢苦竹弄新篁。煎茶試汲山溪水，萬點松花發異香。
天寒山瘦石僵立，風急林疏葉亂飛。一片夕陽苦相逼，萬鴉成陣帶煙歸。
湖水碧於前渡日，疏林紅似去年時。此間地僻無人到，亂葉聲中獨覓詩。
萬木森森雲影空，巉巖千尺暮煙中。旅懷欲遣無從遣，數盡歸鴻立晚風。
垂柳絲絲鎖暮煙，蘆芽新長碧連天。鱖魚三月肥堪釣，明日携竿來借船。

題石宗素兄畫山水小册

買山無餘資，見山有餘慕。松間數椽屋，借我携書住。
一洲蘆荻花，千尺藤蘿石。少陵不再生，古月浮天白。
山在桃源中，寺在桃林裏。春風萬樹紅，人天大歡喜。
淺水叢殘荻，長松戰晚風。寒聲落天末，荒寺夕陽鐘。
今日山在前，明日山在後。騎驢繞山來，山在驢邊走。
山氣蒸成雲，雲氣鬱成雨。幾枝秦時松，排雲作龍舞。
林嶺互迴環，村莊極空曠。應有劉青田，卜居在山上。
老樹傲霜稜，荒溪漱寒玉。春風暗中來，新陰照亭緑。
四野壓濃雲，萬山含雪意。老梅未着花，天地沉沉睡。
浩浩山中泉，奔流不復返。群生望澤殷，出山猶恨晚。

又題册後一絶

白雲蒼狗幻紛紛，世事艱難不可聞。畫得青山供長嘯，人間誰識李將軍？

山水長卷

山繞長河河繞田，打魚種稻各紛然。春風吹緑千楊柳，知道山中又一年。

題傅沅叔先生《西汀校書圖》卷

蛙聲鷺影滿前汀，垂柳千絲似舊青。亂世停車誰問字？先生閉閣自窮經。閑徵闕史翻黄册，喜獲遺文補墨釘。此事信今兼證古，夜幃辛苦燭熒熒。

爲胡沇東兄畫竹

沇東近來愛畫竹，渭川千畝羅胸腹。我持布鼓過雷門，失却湘雲一片緑。君家東海海東頭，我住錢江入海處。不如斫作兩漁竿，君去釣鰲我釣鰈。前路風波且莫愁，江湖泛泛兩漁舟。他時煙水蒼茫裏，一笑相逢各白頭。

陳叔通同年索畫硃梅

問君顔何紅？中山千日醉。起舞春風中，四顧萬花睡。

題張菊生兄所藏《涉園圖》

平泉草木《輞川圖》，先輩風流曠代無。把卷幾回暗惆悵，廿年人海負蓴鱸。長楊宫殿盡成塵，歷劫名園尚海濱。我有墓田存角里，幾時相約共逃秦。

爲蔡笙漁兄畫梅花便面

一自超山游倦後，更無清夢到羅浮。偶然畫得春風影，送與先生作卧游。

爲徐森玉兄畫水仙便面

晴窗净几石如拳，自汲山泉養水仙。倘使百花能證佛，此花應在百花前。

畫虞美人花

好憑閑筆墨，畫出美人魂。誰唱虞兮曲？烏江月正昏。

冬至夜畫梅

世人不識老梅花，當作蒼龍雲際斜。最好着花五七朵，報知春色到山家。

畫《吹笛圖》

眉月彎彎似女兒，桃花初放一枝枝。竹邊撅笛誰家子，良夜迢迢有所思。

畫夜景

莽莽秋郊夜氣清，荒亭寂寞少人行。舊時月色分明在，仍向長松枝上明。

己巳大寒後四日，畫梅菊蘭桃諸花於一瓶中，題一絶其上

忽然夢裏憶長安，秋卉春花共歲寒。今日案頭梅數朵，對花懷舊作圖看。

題小幅山水

慢櫓摇船出小溪，老松叢竹壓溪低。何須回望來時路，不入歧途自不迷。

爲沁園作畫

竹林雨過有新緑，荷葉曉來生妙香。為問茫茫人海裏，有誰知住水雲鄉？

畫芝草，祝陳仲恕兄六十

聞君鬚髮皆成雪，我亦飄蕭鬢有霜。十載分離感勞燕，他時相對話滄桑。多成老馬徒悲嘯，且畫靈芝祝壽康。袖手長安看殘弈，暮年心事各徬徨。

趙半跛兄畫花卉四幀索題

木筆初開第一花，海棠不睡燦如霞。窺簾翠羽休相妒，銀蠟修書學士家。
兵書授無人，不如化為石。相與數君子，清風共晨夕。
枳棘塞天地，誰種梧桐樹。鳳兮無可棲，凡卉秋階伍。
昨夢西溪放棹行，蘆花如雪水紋平。畫中風景分明是，添角荒山眼更明。

題畫

濯足清流何處行？滿山荊棘正縱横。近來寸土無乾净，薇蕨山中早不生。

孟望渠弟以任阜長畫索題

雪花漫天冰匝地，伸手手僵指頭墜。孟生携畫衝雪來，讀畫忽若薰風至。磁缸菡萏發清香，坐席芭蕉鋪軟翠。畫裏猶嫌夏日長，抛書欲作南窗睡。倏炎倏凉世態更，為裘為葛人情異。平生不解嚴子陵，五月披裘是何意？

爲蔣公穀弟畫桐陰立月仕女

褪紅衫子薄衣裳，雨後桐陰滿院凉。倚遍紅欄人不見，看看已近月昏黄。

題西山逸士山水小册

水自出山去，人自在山住。去住兩無心，清濁渾無據。
蘆中無伍員，江邊無屈原。陶然船尾卧，煙水任黄昏。
奇峰抱深林，寺到深林裏。縱有鐘磬聲，不到俗人耳。

來船盡順風，江流日夜東。不識到何處？船家方卸篷。

木葉脱未盡，荒山寒欲睡。悲哉秋氣深，宋玉今安在？

雲山初過雨，高樹早經秋。不識藏經閣，高僧在上否？

松危猶可宿，水闊任群飛。莫作庭中舞，翩躚辱羽儀。

古松發花時，花落溪水香。汲之瀹新茗，奇味我獨嘗。

題畫

蘆荻蕭蕭野水明，遠山無數隔溪横。尋秋不見秋痕迹，只有霜林落葉聲。

爲温州友人畫山水

梅雨亭中幾度游，十年塵夢憶温州。仙巖瀑布應無恙，看瀑人今已白頭。

題畫

濕雲擱雨亂泉鳴，樹影連山望不清。不是筆端多雨景，近來天氣未曾晴。

村社散時榆影斜，醉人歌嘯各還家。可憐亂後田荒盡，一片長蘆鳴晚蛙。

舉世誰如郭恕先，細心靈腕筆通仙。苦從千歲追前哲，對紙含毫意惘然。

畫柳

燕子不來春寂寥，更無人倚赤欄橋。絶憐一樹靈和柳，垂老臨風舞細腰。

貴陽旅館中爲金九如兄畫老樹

三日征車滯貴陽，秃毫宿墨寫蒼茫。莫嫌老樹無生意，為待明堂作棟梁。

宗鏡和尚以華嚴八景索畫兼乞題句

鑿池積水邀明月，水月相親倍可人。借問水中天上月，不知誰假更誰真？天池夜月。

謖謖長風天際來，萬松似捲浙濤回。白雲翠浪迷山谷，不許禪關有點埃。帕嶺松濤。

纖纖新月照深林，梵唄聲幽不可尋。忽聽蒲牢出雲吼，一聲已覺警塵心。遠梵宵鐘。

四周雲霧壓山低，夜雨瀟瀟樹影迷。明日溪流出山去，新秧得水綠痕齊。疏林夜雨。

巉巉亂石擋前頭，奪隘爭關日夜流。始信世間堅忍力，不須剛健但須柔。曲水流霞。

雙桂傳來法脈長，一龕佛火洞清涼。魚聲長日穿雲響，知是山僧禮法王。古洞魚聲。

北山對面是南山，湖上何時得好還。萬里鄉心無寄處，為君寫入畫圖間。雙峰疊翠。

一丸凍月寂無聲，銀海光摇萬里明。待得春回葭管後，化為飛瀑潤蒼生。寒崖噴雪。

張秉三兄以汪旭初、彭醇士二君所畫《歲寒三友圖》索題

二君揮妙筆，三友寫奇姿。冷翠浮空谷，穠香發野枝。同為離亂客，耐此歲寒時。清絶湖州興，年闌尚索詩。

題孫慕唐兄徑寸小山水卷

歷桂經黔走蜀東，萬山煙雨萬山風。今朝展畫應長笑，盡在先生寸紙中。

題湖州孫女士畫

雨後蘆芽夾岸生，鷗波亭外水紋平。巴東厭住重巒裏，擬向苕溪道上行。

題《思舊館圖》 思舊館爲全太常所築，紀念殉國老友王君者，今久廢，童君藻孫倩余君樾園作此圖。

碧血長埋不可尋，舊時亭館久消沉。即今懷古披圖日，愁絶中原板蕩心。

數年離亂走江關，自覺愁多不耐閑。欲寫青蘿池上屋，獨揮老淚念家山。青蘿池在硤石，明季周孝廉故居，熊給事汝霖乙酉之役，周公起兵相應，事敗，全家投池中死。予曾藏有鐵如意一，亦其遺物也。

題朱氏《詠莪堂圖》

新堂原拓舊堂成，腸斷思親孝子情。寄語錦屏風畔石，好鎸山作考亭名。錦屏風，北雁蕩一景也。

爲友人畫山水兩幀

數間水閣映湖光，九月西風紫蟹香。三載巴中山裏住，菊花時節倍思鄉。

南山高並北山高，夢入西湖泛小舠。何日携笻得歸去，萬松嶺上聽松濤。

爲友畫梅

和風漾水融新碧，嫩日烘梅發異香。久別孤山林處士，低垂白首想錢唐

題豐子愷年世兄畫，即用其見寄原均

鬢髮蕭蕭惹劫塵，巴東相遇兩勞人。此行不為閑評畫，要識山川辛苦心。原借通真。

一枝健筆掃陳塵，天馬行空見此人。畫苑何須翻六法，偶師造化偶師心。

友人索畫山水

春風暗緑山頭草，飛瀑橫生巖下波。一任世情紛不定，老夫自向静中過。

題沈君匋《風雨一廬圖》

玄武精廬闇劫塵，巴山小築寄吟身。娟娟檐外迎修竹，寂寂門前無俗賓。四面江山張畫本，一天風雨話酸辛。莫嫌長夜昏難旦，已聽鷄聲報早晨。

題鳳女士畫

梧桐庭院靜無塵，首夏清和景物新。白柰盛開纖手折，欲簪雲鬢倩何人？
絲絲垂柳送斜陽，團扇風微納晚凉。記得湖心亭子上，曉欄羅袂坐荷香。
飛瀑凌空下翠巒，老松屈曲作龍蟠。任他疊疊成灘險，自在山頭冷眼看。

畫卧柳

漠漠平蕪生野煙，遠山濃淡夕陽邊。一枝老柳春慵起，沙暖波平自在眠。

畫梅

最愛孤山雪後來，野梅幾樹水邊栽。着花不過兩三朵，獨向人間冷處開。

畫蠟梅

瓦罐朝來汲凍泉，蠟梅幾剪鬥清妍。冷香不耐人間住，合供深山古佛前。

仿鹿牀小幀

耕煙以後柔靡甚，文節靈心闢一途。我是南人愛南畫，莫嫌山色似西湖。

題畫

萬派飛泉争出山，穿雲奪石不知還。人間倘使皆平地，灔澦瞿塘亦等閑。

孤帆一片出嘉陵，江面青山疊萬層。忽見山迴藏古寺，不知供養幾詩僧？

江邊架屋等巢居，步口歸船似趁墟。一様能憑江水活，耦耕何必學長沮。

紅樹疏峰入九秋，嘉陵江水碧於油。自從身到江南後，畫裏風光只卧游。

畫百合花

歲月浸浸兩鬢華，一生與俗總參差。老來薑性人嫌辣，且畫階前百合花。

畫紅緑梅

紅梅欲謝緑梅開，遲早無心莫浪猜。却惹看花人議論，緑梅不肯侶紅梅。

畫葫蘆

五張六角任喧嘩，雲狗蒼皇幻若麻。畫出葫蘆能依樣，細心守法已堪誇。

題畫

嘉陵七百里山水，剪取中間一角來。兩岸奇峰若屏障，不曾攔得大江回。

昔過鵲山秋正好，征車如電未曾留。何當楓葉紅時節，同作山中馬背游。趙承旨《鵲華秋色圖》二山皆填石青，其實鵲山當小斧劈淺絳。

桃花欲謝李花肥，中有清泉幾派飛。我欲汲泉煎苦茗，百花氣息辨依稀。

畫戰場花

百萬男兒血染沙，暖風吹作戰場花。史書盡紀人相殺，非戰何曾有墨家？

題王劭農指畫牡丹

桃花謝後牡丹開，酒熟魚肥好舉杯。疑是太真初入道，仙衣新試淡黃來。名譜姚黃極品誇，一彈指頃即開花。知君截取麻姑爪，亂擲丹砂散綺霞。

畫黃桷三枝

最愛川中黃桷樹，長年閑散不成材。每當溽暑濃陰裏，時有村姑情話來。

爲金雪叟畫扇

昔日虎頭巖上住，橫江煙雨豁吟眸。林巒隱約煙中見，村落迷茫雨裏收。畫筆我今追舊景，山齋君定憶前游。滬濱煩擾金陵俗，耐盡無聊兩白頭。

題畫

水面風來荷葉香，芭蕉分綠滿迴廊。昔時退省庵邊住，最愛憑欄納曉涼。

題山水手卷

弱冠江行久，於今五十年。山城聽戍角，沙步集歸船。萬柳籠春雨，叢蘆蕩晚煙。被君收拾去，好景畫中傳。

畫山水

橋下清波依舊綠，堤邊老樹為誰青？楊花飛盡東風軟，春到人間不肯停。
種竹千挺復萬挺，結茅三間或五間。此中放膽日高臥，不知世人何人閑？
夜氣沉沉月不明，有誰風露立三更？怕從廿四橋邊過，無復簫聲只水聲。

題畫

紅樹青山似富春，滿江秋水碧粼粼。子陵五月披裘去，從此嚴灘不見人。
數朵荒山堪種樹，一泓止水不生波。此間倘果無人住，我欲來營安樂窩。
城外環山山抱湖，分明一幅秣陵圖。六朝金粉多淘盡，蕭寺鐘聲夢醒無？
漁人歸去小舟空，槲葉經霜着意紅。我愧季鷹歸未得，蓴鱸至竟負秋風。
瘦石崚嶒溪水清，一枝松壓屋檐平。屋中應有閑人住，卧讀陶詩聽水聲。

畫黄月季

莫嫌多刺傷纖手，月月花開月月香。更與菊花争冷艷，秋來妝額染鵝黄。

沈尹默兄爲予畫竹 用尹默讀晦聞詩韻

酸鹽世味苦相參，止水無波月一潭。弄墨暗消寒九九，種篁新闢徑三三。懷人好句花初綻，驚座狂言酒半酣。不畫野梅畫修竹，料應嫌有幾枝南。

題王石谷爲陳文簡畫《行嶼垂釣圖》

安瀾園址斷垣中，二百餘年朝市空。我到桂林見遺澤，野人種豆號陳公。桂人號豌豆爲陳公豆。

小墓深鐫紅玉碑，墓前花樹尚離披。南陔親記耕煙畫，直要龍天好護持。紅玉爲文簡侍兒，没於桂林，墓在七星巖附近。王畫，文簡自有記。

題查初白先生《槐陰抱膝圖》

萬里行程萬首詩，風波驚蕩釣竿絲。廿年兩鬢歸來雪，猶是槐陰抱膝時。

題吴兔牀先生畫山水卷

無復硜硜六法中，盎然書氣筆端融。後來管氏追遺躅，逸興閑情不及公。

題《數青草堂讀畫圖》

竹屋槿籬澗水濱，遠山排闥作佳賓。他時觀畫應微笑，原是當時畫裏人。

題《平陽公主圖》

龍舟錦纜下維揚，逐鹿中原作戰場。倘使平陽亦男子，不知何地位秦王？

題張君《畫裏尋親圖》

孔子慕堯舜，見之羹與牆。張君慕父母，中夜心傍徨。髫齔失怙恃，壯歲摧肝腸。音容渺難接，儀態記不詳。追亡無神筆，刻木工未良。鬱鬱夢寐間，此願何日償？忽遇清閟裔，寫真逼毫芒。按圖得形似，神氣再評量。畫成迎之歸，二老宛在堂。戚故相指點，瞻對若平常。精神貫金石，孝思格穹蒼。時節供佳饌，晨昏爇異香。作詩表高行，敬以告梓桑。

畫墨梅於箑，壽劉貞晦兄七十

貞晦先生善畫梅，效顰應笑阿儂獃。宋梅兩樹同君壽，再笑春風幾十回。墨梅起於宋僧，以淡墨暈成。

壽毅成弟索畫《桃源圖》便面

嬴政一天下，劉項起澤中。不意桃源裏，猶存避世翁。

又代王曉來兄索畫一扇

無復閑情作賦來，故園黃菊正花開。及時漉取新醅酒，强約遠公飲一杯。毅成書稱欲爲今之淵明，然毅成不能飲，而淵明惟酒是務，故以此戲之。

嬴秦之後更無秦，千載桃源少問津。瘠地石田開闢盡，不容寸土着閑人。

題石悰素兄畫《溪山圖》卷

關仝妙筆未能追，石谷風神君得之。白首雪窗同展玩，溪山無語笑人癡。撫石谷臨關仝本。

題《歲寒三友圖》，圖爲鄭君樊侯、陳君吉堂、吴廉臣表兄三人

展卷憶前塵，清游鷗水濱。襟懷醇返樸，風度靄同春。浩浩無邊劫，瞏瞏後死人。親情兼友誼，老淚欲沾巾。

畫山水小幀

結個茅亭松竹邊，恨無逸客共流連。莫嫌山骨森如劍，灘水江頭住半年。

題畫

霜葉初丹秋氣清，興來携杖陟山行。六朝蕭寺摧殘盡，一塔獨當斜照明。
草疊亂山煙莽莽，瀑飛峻阪雨霏霏。偶然據石閑相對，翠染鬟眉潤濕衣。
帝子何時降北渚，伊人依約在中央。待當白露橫江下，彌望蒹葭夜氣凉。
一疊江流一疊山，江流曲折斷山間。征人日夜懸帆去，何日收帆始得閑。
楊柳依依暖弄春，桃花灼灼笑依人。此間若再添鷄犬，認作桃源好避秦。
落日寒林暮靄蒼，數群歸雁傍雲翔。南來北去紛無定，只向人間覓稻粱。
有松種自大滌子，有山開自苦瓜僧。淋灕大筆何相似，却與塵凡隔一層。
山從平地起危崖，水展清漪漾白沙。絶類灕江江畔路，一叢翠竹野人家。
墟樹生煙隔遠村，晚山沉睡入黄昏。人間好景休嫌暮，相約詩人來款門。

題潘讓夫畫罌粟花

深紅淺碧鬥新妝，畫裏精神仔細詳。聞説天臺山下路，秋風寒減稻花香。

題豐子愷爲陳雁迅畫《書聲娱母圖》

戴氏有淑女，十九嬪於陳。越一載夫死，瞏瞏未亡人。一解。叩棺思殉夫，夫死未有子。腹中有遺孤，徘徊不忍死。二解。夫死五月兒墜地，載寢之牀天所賜。孤兒不識父容顔，節母撫之滴寒淚。三解。衣單愁兒寒，食少愁兒饑。疾病愁兒瘦，嬉戲愁兒癡。日夜睜眼望孤兒，兒能成立外就傅，歸來燈下課書詩。四解。兒身日堅强，兒學日光昌。兒志發揚游四方，蹉跎蹉跎何日錦衣歸故鄉。五解。兒今年四十，俸薄米薪憂不給。兒念母六十餘齡風燭摇，母念兒低垂白首無聲泣。六解。子愷畫筆開天工，用意不與凡夫同。明知冰蘗太寒苦，融融置之春風中。七解。豐子作畫我作歌，歌叙事實文藻愧不多。天下孤兒念母恩如海，讀我此歌涕滂沱。八解。

壬戌夏，麟弟畫《鈔書樓圖》於箑，寄北京，因題四絶。詩久忘矣，今檢篋中，扇尚存，詩亦在上，補録之

一角危樓對紫薇，家園風景記依稀。數年賃屋長安住，矮棟低檐事事非。
觸角蠻争事可憐，白雲蒼狗幻紛然。眼前何事能如意，埋首鈔書已四年。
斷簡殘編着意搜，古人心血此中求。著書不及鈔書樂，白髮年來未上頭。
風流罪過無如我，辛苦他年敢望人。三百餘年毛氏物，於今零落等煙塵。

畫觀音

或問菩薩，是男是女。答言菩薩，可男可女。道子畫之，有男有女。其實菩薩，非男非女。

畫布袋和尚

布袋之中，無所不容。布袋之外，千妖百怪。一入山門，地暗天昏。莫吵莫鬧，付之一笑。

題徐俟齋畫《松柏歲寒圖》小幀

先生畫松柏，節比松柏堅。奉母入山去，足不履市廛。不知此小幀，是否驢背懸？芳躅遠難繼，遥遥三百年。

題吴兔牀先生《拜經覽古圖》 圖爲徐西磵（鉽）所畫，兔牀有記，陳仲魚先生有七古詩，所以記念盧抱經先生者。

左角下方有王静安（國維）記。向藏蔣孟蘋兄處，今爲錢鏡塘兄所藏。

一抱遺經一拜經，摩挲老眼為書青。評量善本平生樂，誰繼鄉賢舊典型。

愴然覽古寫斯圖，想見攤書對話初。雙鑒樓荒遺集散，廿年我亦痛黄壚。謂傅沅叔先生。不自揮毫誌草堂，兔牀先生工山水。唐盧鴻自畫《草堂十誌》。料因懷舊暗神傷。樓書歷劫皆消散，珍重遺圖敬梓桑。長使今人羡古人，奇書益友樂超塵。一枝藜火樓頭照，尚有通儒勃海陳。海寧陳氏本姓高，故仲魚先生標郡名爲勃海。

風流邈矣百年前，記畫良明亦墜淵。王静安投水死。更與何人話文獻，海濱一老髮皤然。蔣孟蘋兄尚居滬上。鹽官喬木鬱蒼蒼，遺澤流傳恨不長。收拾故鄉舊文物，半生辛苦重錢郎。吳氏拜經樓落成於清乾隆庚子時，抱經先生六十四歲罷官，已十一年，至乙卯七十九歲卒。此畫作於嘉慶戊辰，兔牀先生時年七十六歲，則是距盧先生之歿已十三年，而吳先生實少於盧先生十七歲也。

戲題馮超然畫《醉鐘馗圖》

終南進士武兼文，仗劍驅魔早策勳。一自酒酣高卧後，世間鬼趣日紛紜。

題黄賓虹畫《松蔭室讀書養蠶圖》

不知何男子，讀書燈夜紅。縱觀五千載，議論雄生風。有婦善飼蠶，蠶月程其功。携筐前席請，願君學傅翁。相偕聘狸奴，黠鼠潛無踪。丈夫推卷起，讀書不救窮。婦笑婉致辭，書聲金石同。古來多歧路，歧路在書中。群生苦嚴寒，綿絮温厥躬。不如且掩卷，隨歸作蠶傭。

題吴昌碩爲譚復堂畫《煙柳填詞圖》，調寄《南歌子》

遠浦垂垂柳，横塘漠漠煙。夕陽無語下前川。極目蒼茫，獨倚曲欄邊。古意憑詞寫，牢愁仗畫傳。展圖寒夜小燈前。二老風流，宛在想當年。

題馬寒中畫枯筆山水小幀

淡墨枯毫別有神，山光柳色冷中真。一從道古樓圮後，片紙流傳曠世珍。南樓先生風致似顧仲瑛，然無人知其能畫，亦無人見其畫。此真稀世之物。

題查聲山畫《苕霅歸棹圖》圖名係吳湖帆隨意題

學士傳呼大小查，一時門第擅清華。平生書得香光筆，畫近廉州亦大家。莫認苕溪又霅溪，歸來小艇暮雲低。分明畫出煙波釣，大阮豐神玉樹齊。

題《雙山游屐圖》卷

孤塔亭亭對紫薇，家山風景認依稀。回頭七十年前夢，心怯家山不忍歸。

題錢鏡塘畫《湖平岸闊圖》

雲外仙山入望多，片帆安穩席間過。靈旗白馬均歸去，照眼紅霞海不波。

《南歌子》題《雙山游屐》卷

塔影鵲湖月，梅香廣福春。舊時山水舊時人。山水依然人物半成塵。　展玩思陳迹，飄流作客身。世間誰主更誰賓？是處為家 是處有鄉親。

《摸魚子》爲高存道題《南塘漁舍圖》

傍西湖，蘇堤深處，天然水竹明秀。待尋隙地茅編屋，好共群漁為友。桃浪後，看釣得鱖魚、肥美斜穿柳。將魚換酒。更一醉相拼，千愁盡掃，狂笑喧童叟。　南塘路，漁舍何時告就？蹉跎難再回首。頻年兵燹連天地，草没舊時堂構。惆悵久，索畫入、丹青繼繼承承守。勸君放手。問趙氏離宮，

錢王故宅，一瓦能存否？

爲壽毅成弟畫《慕廬圖》卷即題

苧蘿村畔越山青，何處山中築考亭？為寫丹鉛慰孺慕，萬梅繞屋守遺經。

爲人畫梅花山水

分明風景似孤山，一住孤山已六年。欲向梅花問消息，幾時來共月嬋娟？

爲祝廉先弟補畫《宣南憶竹圖》即和原韻

曾乞陳髯叢竹圖，原畫陳仲恕兄作。旅中夢繞故山廬。頻年筆硯真辛苦，歷劫丹青付子虛。投老親朋感搖落，卜鄰君子喜同居。廉弟杭寓有竹數叢。慚無秀潤南田筆，欲畫清風總不如。

題訪蕁侄畫梅小幀

阿咸能篆復能詩，七十年來畫未知。今見梅花倍惆悵，分明自寫歲寒姿。

題黃賓虹山水

君是江南老畫師，能生能熟更能奇。縱毫潑墨規唐宋，俗子庸夫莫漫嗤。

題曹克家畫猫

曹子克家善畫猫，神情筆意真超超。穉貍憨態狀尤妙，跳躑如聞聲叫囂。臨清之產全國重，傳言出自波斯種。耳有重輪瞳色藍，豐毛若獅尾修茸。我昔豢一黃雄貍，腹背純色白獨髭。蹲踞書齋若猛

虎，黠鼠不敢偷眼窺。暮年避寇入西蜀，碩鼠穿街衝人足。山居聘得一斑貍，日殺數鼠功足録。我妻愛猫若奇寶，饑寒調護同襁褓。有時行李不相隨，展玩圖畫心亦好。愛猫老伴竟長眠，圖畫塵封亦五年。忽有故人郵畫至，披圖不覺意悽然。小猫小猫爾何意，獨自孤行離同類。撲蝶花間想力疲，偶然到此來潛避。我不補草復補花，讓爾休息爪與牙。近聞曹子老不畫，此圖珍重籠絳紗。

題錢鏡塘臨大癡山水吴湖帆錄倪高士詩二章於畫上

落筆蒼茫意邈然，好山只合住飛仙。大癡名筆雲林句，賴此相承七百年。

題放翁小影

蝴蝶翩翻一夢通，人生真幻理難窮。偶然留得鴻泥影，不是吴中畫放翁。

朱起哉畫蔬果册索題，即壽其七十

新鄉三白西瓜惟新鄉真白皮白瓤白子。肥城桃，蜀中蠶豆白者尤佳。漢上蒿。黄州猪肉不甚嗜，平生蔬果真老饕。寒夜燈前讀君畫，令人長憶温州芥。味苦差同嶺表瓜，苦芥、苦瓜平生深嗜。食之心胸三日快。聞君已届古稀年，大烹茄菜啟壽筵。黄精杞菊不曾覔，秀才人情一紙箋。

爲叔通同年題藍洲年伯畫梅花書屋遺卷

宦海歸來無點塵，盎然胸次十分春。放翁七百餘年後，又為梅花得友人。放翁有《欲與梅花爲友》一詩。時序推遷剩季方。年伯逝後，仲恕亦已作古。撫今念昔意凄凉。畫圖直繼香山老，惲氏以南箪仿清閟，冷雋秀潤，畫極似之。梅有花光墨有香。

題趙次閑畫《鷗波逭暑圖》卷

王孫去後風流歇，孤負山光與水光。五百餘年重入畫，鷗波亭子晚風凉。
松雪當年亦印人，工書善畫筆通神。西泠一子承家學，寫出湖波無點塵。

題馮仲翔《孤山紀游》畫卷

嵐影湖光掩映間，八年我得住孤山。野梅着雪開真好，獨鶴衝雲去不還。避世昔賢甘寂寞，嬉春游侶樂登攀。被君收入圖中去，夢到亭中一放顏。

題徐行可藏查伊璜畫册

嶺外曾傳載石歸，縐雲後歸馬氏，復歸崇德蔡氏。今在崇德一寺中。人民城廓已全非。麗京禪去先生老，莊氏史案，查、陸同被逮。禿筆縱横寫翠微。
萬石窩中無片瓦，窩在沈山，先生築室著《罪惟錄》處。虎林難覓敬修堂。《罪惟》一録千秋業，董理遺編兩載忙。
拜經道古盡成塵，畫筆流傳各有神。吳兔牀、馬寒中二先生均能畫。奇鬪荒寒公獨步，一生未作太平人。

題香繪高僧册

幻身火裏荼毘盡，法相香頭繪畫成。芥子須彌一彈指，好從生處悟無生。

題《江行圖》長卷

咫尺應論萬里，一江映帶千山。破家有人遇險，虛舟仍自安閑。

題江秉甫姻兄自畫《息羽圖》册

兵燹叢中過七旬，白頭相遇兩勞人。羡君息羽雙棲樂，值世韜戈萬象新。保赤慈心證仁壽，揮毫妙畫養天真。喜聞笑口忘寒暑，風雨何能撼大椿。

題文徵仲詩畫卷

文畫師石田，規範極相似。字亦追隨之，同宗山谷子。詩雖非江右，秀潔異凡藹。晚歲用筆嚴，鐵石差堪擬。四顧浮艷者，紛紜真可鄙。展卷挹清芬，三絶嘆觀之。

丐義烏葉熙春畫《韓康賣藥》便面，祝醫翁葉熙春八十壽，因題此詩

浙有兩公，姓同名亦同。一以醫名世，八十顔如童。其一精繪事，各法皆能工。同處西湖上，談笑未曾通。我今為之介，乞畫祝壽翁。畫作一仙叟，賣藥闤闠中。壽翁展畫笑，化身真無窮。畫與畫中人，將毋皆遯躬。我聞為絶纓，進扇代呼嵩。願置懷袖間，出入揚仁風。

庚子病起題垢道人畫册

結個茅亭溪水濱，老松古木作幽鄰。隔溪山色分明好，苦緑生新報早春。

漁父歸舟古渡頭，風波恬静坐悠悠。問君來往江湖久，見否忘機有白鷗？

兩岸荒荒無小村，長橋横卧水波昏。行人借得風帆力，誰問橋邊舊水痕。

樹抱山迴一徑通，巍巍古寺據山中。世間名勝僧居盡，殫竭民財築幻宫。

竹茂有時嫌葉密，松疏更好着花香。山風山月真幽趣，松下方能領略長。

樹已忘年知樗散，山同拳石少雲生。偶然剩此無人境，留得一溪溪水清。

雲棲雪後壑雷亭，坐聽泉聲響不停。可惜畫中荒寂甚，道傍亭子少人經。正月初二，偕珊奇、珏女、朗琛游靈隱，坐壑雷亭聽雪後瀑聲過久受寒，歸而卧病，故及之。

誰道日長如小年，曉看雲氣出山巔。晚來又向斜陽坐，細數歸鴉叢樹邊。

得江弢叔畫册八幀六頁，未有人題詠，爲補之

二年甌海一官輕，咫尺龍湫未得行。今日讀詩兼讀畫，不游雁宕是虛生。大龍湫瀑布。予官甌海時欲游雁蕩，畏樂清知事來陪，遂不果行。

長江重鎮，一曰馬當。日寇東來，取若探囊。炮不發聲，士皆宵亡。擲筆大慟，嗚呼江防。長江關鎮。

荒村建子月，獨樹老夫家。畫裏作秋景，欄前開菊花。梧桐愁葉落，飄泊任天涯。薄宦逢兵燹，蕭條感歲華。畫梧桐一枝，下點小菊，題工部「獨樹老夫家」句，故正之。

剪刀峰，插天裁雲作衣裳。雲氣剪不斷，繞峰白茫茫。峰腰建一屋，高卧傲羲皇。時或策杖行，與雲共翱翔。剪刀峰。

一枝敗筆淋灕下，舒卷從君寫。寫成半葉破芭蕉。落拓微官名士賦《離騷》。秋風秋雨瀟瀟冷，難共秋心證。秋心不耐幾黃昏。曉起窗前碎亂認心痕。破蕉半葉。《虞美人》。

商山有芝，四皓采之。物不足貴，人實可師。銜官聽鼓，才高位卑。畫此數筆，若有所思。芝。

爲叔通畫花卉大横幅

四時天氣變炎涼，萬卉千花態不常。寸管力能回造化，一張宣紙集群芳。

題戴晉山水册

桃浪暖融魚撥刺，芹泥香潤燕交飛。漁人網集長橋畔，知是蘆生石桂肥。石桂，即鱖魚。

雲外山青知水濶，江邊寺古見松長。琅琅風送鈞天樂，寂寂心傳佛國香。

山迴林深石路遥，湖平草滿少波濤。問君釣罷歸何處？酤酒烹魚醉野樵。

春到人間春已酣，雜花生樹正江南。東風無賴吹春去，狼藉胭脂繞小庵。

石壁藤蘿山月明，小洲蘆荻作秋聲。偶然載酒閑經過，畫境詩心一樣清。

海岳庵中老米顛，煙巒雲岫住江邊。偶師造化成新法，粉黛横空翠色鮮。米畫純是江邊雨景，想久住海岳庵中，故能造此新法。偶有用青綠加粉再加黑者，尤渾厚可愛。戴氏此頁，用綠不敢用石綠，且不敢用粉及濃墨，知其膽小。

題姜心曼尊人畫梅册

人言今歲孤山冷，春過寒梅未放花。斗室燈前開畫讀，墨光花影照窗斜。

題溥心畬畫

蘆芽亂茁新經雨，野水無聲漫過塘。青笠綠蓑撑軟浪，任化楊柳笑人忙。

題錢境塘畫

樹影嵐光鬱不開，子陵灘下水成堆。雲臺早已埋荒草，千載巍巍剩釣臺。東釣臺。

記得當年有謝翺，忠魂柴市慘相招。欲尋慟哭行歌處，畫出西臺分外高。西釣臺。

一山晴雪香成海，宋梅六出身如虬。用《東山種梅歌》中叙超山看梅語。我老不能重蠟屐，明窗讀畫勝親游。超山梅。

紅葉棲霞南京。貔子窩，北京。霜天載酒昔曾過。披圖方覺桐江好，辜負家山秋色多。桐江秋色。

題查初白畫

萬首争傳敬業詩，能明六法少人知。敬修名筆誠難繼，畫院騷壇亦一奇。敬修堂，爲伊璜先生齋名。

大悲爲力子畫布袋僧立像，題一絶其上

生生滅滅萬千般，布袋如何裝得完？放下袋兒忘却佛，肩頭鬆爽肚皮寬。

田宿宇出所藏孫墨千世兄畫山水中人物二十小幀，用筆簡秀，極可愛玩，因爲題十六字於各頁之右。畫中人物間有雜凑成幅者，題句時，遂大有舊時做截搭題趣味，不知爲佛頭着糞，抑畫龍點睛也，一笑

據石危坐，若有所悟。來訪者誰？虎頭姓顧。一人踞坐石上，一人杖藜來。

散步行吟，一翁遽走。不是逃詩，料因思酒。二人東西散步，又一人策杖去。

一客飲酒，一客品泉。壺中何物？君試猜焉。二人坐石上，一童子正煎爐。

二髯對弈，似無瓜葛。旁觀者誰？斂眉驚怛。

彈者儼然，聽者穆然。琴者禁也，屏欲全天。

老友相逢，趨揖大喜。小童知幾，掇來杌子。

衣裝經典，只此一擔。即此一擔，亦成遺憾。

秋水一池，絶底明漪。净不容唾，捲我釣絲。

東風西風，趨向不同。敬問二老，橫通竪通。二叟迎風，左者逆西風，右者逆東風。

眺遠倚欄，微吟徐步。適性樂天，各行其素。一叟倚眺，一叟徐步。

鶴爾前來，我不子汝。亦不募糧，污我逸侶。一人坐椅上，前有雙鶴。

蠟屐幾兩，載筆幾束。選勝題名，游山願足。

問讀何物？帳中《論衡》。辨虚闢僞，天地清明。

蘆席障雨，與蓑笠同。同舟共濟，但祝順風。一舟逆風雨，船頭一人持傘，舟子着蓑衣戴笠，中艙一人持蘆席爲障身具。

君跨白驢，我騎黑衛。一笑相逢，交臂而逝。

有一童子，抱琴覓師。叔夜已死，悵悵何之。

偶有新句，欲質老友。下字未安，微回其首。臥讀何書，决非内典。老僧踞坐，無心流眄。一人臥而讀，首向内，右側一老僧踞坐地上。俯者氣静，仰者心曠。俯仰之間，忘情太上。二人一俯一仰。跣足袒衣，孰主孰客？七碗之後，風生兩腋。二人袒衣坐，一童持飲具。

題陳一峰《初曦樓圖》《鷓鴣天》，陳氏原韻

萬里波光隔海湄，朝霞絢爛擁晨曦。樓高天曠聞雞早，地暖春長落木遲。樓在香港。風乍定，露將晞，披書愛與古人期。静觀世上行長夜，珍重光明此一時。

題王季梁（璡）夫人徐氏《百花齊放》遺卷

萬卉千花設色新，天臺雲冷可憐春。從來福慧雙修少，翹首南樓羡老人。展圖重見惲清于，映日生光語不誣。昔人評惲冰設色映日生光。散盡天花了塵劫，驂鸞歸去住仙都。

爲宋雲彬姻丈畫《深柳讀書圖》

數枝垂柳弄春陽，小擬當年萬柳堂。借問主人讀何物？《酒經》《花譜》不尋常。書味濃於酒味，吟聲間有棋聲。誰種門前五柳，春明住個淵明。

題梅冷生所藏《溪樓延月圖》

劫後榆樓久不存，昔賢題句忍重論。海漚生滅紛無影，剩有纖纖眉月痕。樓爲樊榭携姬人月上同居處，後歸奚虚白。疑奚氏倩人畫圖徵題，今存金應仁一圖，湯雨生所作已佚。

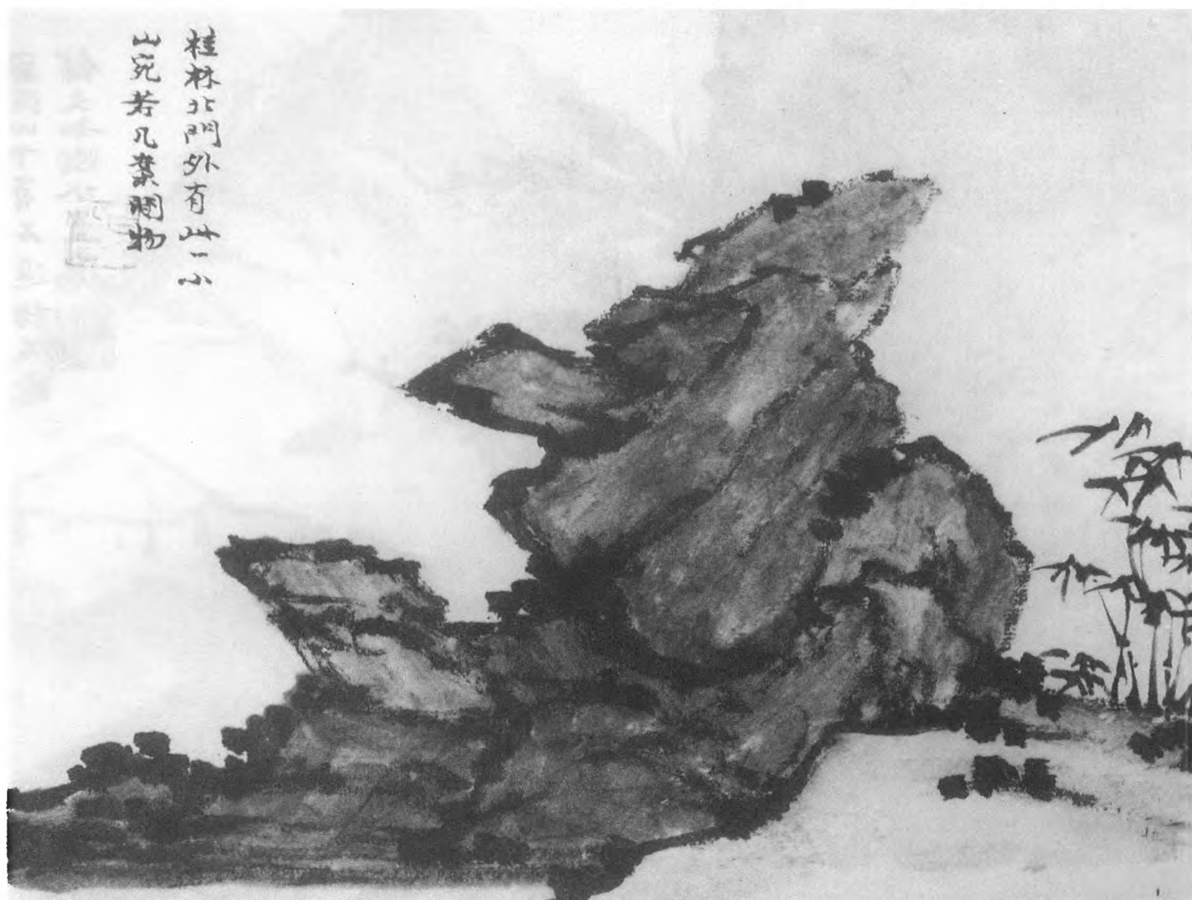
張宗祥山水小品十二幀






風洞山下有石逗諸石亂
鋪文如湖水直瀉




桂林北門外有山一小
山宛若几案間物




灕江一角


象鼻山〻
上有磨塔
址宛然象
背馱一佛
座


陽朔山




在桂林篤鐵峰山下山有石壁壁生古樹服郎
縱洄其下 庚子冬偶憶舊事畫桂景山頭村
九嶷祖鵬 於住時年七十有九

張宗祥及其畫論

宣大慶

一 引言

書畫，對於作為一代學者、書法家的張宗祥來說，僅僅是偶爾興之所至之事，自娛而已。

張宗祥先生開始學畫於一九二七年，時年四十六歲。

是年冬天，張宗祥先生寓居上海，開始為商務印書館編書。除日事鈔校古籍外，因暇開始學畫，摹擬唐宋元明諸家山水。除珂羅版之外，有蔣孟蘋、蔣聰甫、周夢坡諸友多以真品、精品相借，又有張善孖張大千昆仲、徐悲鴻、黃賓虹相與議論研討。有時因貧舉家食粥，而怡怡然無愁悴之色。

一九二八年春，上海國畫界一次雅集，欲成立一個關於國畫研究性質的組織。時張宗祥先生與黃賓虹相識不久。此次小集，先生正欲與黃賓虹談石谿畫法，便事先特地關照設席人，在會飲時將其座位與「賓虹」相接，以便細談。及入座，徐悲鴻坐在先生旁邊，黃賓虹反而坐在先生的對面。此時先生恍然大悟，自己囑咐時，由於未提及姓，設席人勢必聽「賓虹」為「悲鴻」了。

其時黃賓虹正在摹擬古人，還未有特立獨行之品，且喜用細筆作畫，章法、布局又喜仿「新安畫派」，尤愛好石谿。石谿畫粗筆為佳，而黃賓虹所藏石谿以細筆為多。有一小幀石谿山水，黃極愛之，長懸掛於壁間。先生目為贋品，黃認為是真品，兩人時相辯難，此案終不結束，亦當時兩老友中一樂。

張宗祥先生曾臨珂羅版的唐代高士盧鴻《草堂十誌圖》冊一遍。盧鴻「造意用筆似拙極工，其中金碧潭之水尤難着筆」（張宗祥《讀書札記》）。先生臨之嫌自己筆力不足，便加了一些色彩，意在粉飾。後為先生三公子張仲（重）「携去裝裱，遂失其稿」（同上）。先生生前嘆謂，此冊臨本「不知今尚存否」（《續畫人逸話》）？先生以為：「宋、元諸家，若郭熙，若黃鶴山樵，

皆由此出，而山樵排樹點法章法更為相肖。尤難得者，所畫人物衣褶及水紋，皆若運禿筆為之，分觀每筆似極拙，合觀全勢又極生動，真使人嘆為觀止。」（同上）

一九三零年的《東方雜誌》，曾影印先生臨古山水數幅。

抗日戰爭期間，張宗祥先生在重慶，老友、故宮博物院院長馬衡知其酷愛盧鴻《草堂十誌圖》册，曾秘語之：「此册近正在手頭，君何妨携至紅巖山上臨摹之。」（同上）先生即謂：「此珍物，豈可輕携上山？萬一不慎為寇機所毁，何以對國人？」

一九四七年，張宗祥先生六十六歲時，在南京與劉含章、鄭曼青、傅抱石等組織了一個畫會，每兩周在劉寓一叙。先生記曰：「隨意揮毫，頗饒逸興。還都之後，此為一樂。」（《冷僧自編年譜》）

是年，諸老友勸先生訂了一個書畫潤例。先生自入四川後，「兩次舉行書畫展覽會，以給生活。今更出此，豈亦不知老人戒之在得之義乎！實欲謝絶求者之紛紜，俾得清静也」（同上）。因為清静能使人將意識回歸自我，作最深沉最本質的反省；清静又能使人在孤獨與寂寞中專研、探索，將力量凝聚於一處，變得下筆似有鬼神相助。

事實上，張宗祥先生書畫向未取潤。黄賓虹先生也説：「書畫最好不要賣錢，但切忌落入俗手之中。」先生則更大方，不論雅俗，有求者必應之。如抗戰勝利後的一九四六年，先生於十一月方得假期，歸故里掃墓。留海寧硤石四日，「乞書畫者，滿室滿户。計書聯五十餘副，條幅十餘幀。老人倦矣」（同上）！如此六十餘幅作品，先生除了忙於各種應酬，還需以平均每天近二十幅的速度站着書寫才能完成。這對於一位已時年六十有五的老人來説，實在太勞累傷神了，然而老人却默默無言。只是在過去了若干年後，於晚年自編年譜時憶及此事，書上「老人倦矣」而已。在張宗祥先生身上，體現着中國歷代學人的根本。

張宗祥先生是一個真正懂得中國書畫藝術的人。他精於哲理，對中國書畫的理解尤為深刻。他的鑒賞為世公認。沙孟海先生曾明確指出：「閲公賞鑒書畫，一瞥即能審定其真僞，以生平經眼既多，對古書畫的氣韻、墨色、紙張、裝裱，觸手即知，固不必驗其題識、印章，而後才能品第也。」

《浙江日報》老編審張金莊先生曾對我説起張宗祥先生賞鑒古書畫真僞的事：

那是五十年代初期，他作為《浙江日報》的一名記者，應當時浙江省文物管理委員會秘書朱家濟先生之邀，參加了浙江省文管會、浙江博物館、浙江圖書館聯合召開的一個處置解放前遺留於我省的古書畫鑒定會議。

當時，在場的有邵裴子、潘天壽、酈承銓、朱家濟、韓登安、周天初等專家、學者、畫家、書家二十餘人。

開始，大家每看一軸書法或一軸畫，都是七嘴八舌，有的説這張是真的，有的説這幅是假的，十分踴躍，有時還引起熱烈的争論。後來，張宗祥先生來了，大家頓時安静了下來，并且主動讓出了主要的位子。張宗祥先生走到大畫桌的一端，衆人立即從四周圍着他，有的幫忙拉開立軸，有的幫忙收攏立軸。張老先生此時左手拿着從不離手的煙斗，右手却做着真假與否的手勢。

有時，一幅畫僅僅打開一點點，張老就用右手一揮，說：「假的！」旁邊的人就立即將畫軸收了起來，然後打開下一個軸子。但這個軸子才打開一半，張老邊吸一口煙，邊用右手一揮，說：「假的！」中間也曾看到一張真迹，張老也用右手一揮，說道：「這是一張真的，但價值不大。」

這樣一幅幅地看過去，包括先前衆人已經看過、「鑒定」過的，也都重新拿出來讓張宗祥先生再看，由他重作定奪。

令人記憶尤深的，有這麼幾幅畫：

當打開到一幅意大利畫家郎世寧畫的宮殿、人物、馬、樹等畫軸時，衆人對郎世寧這個歐洲人來到中國之後，運用西洋畫的手法作中國畫，議論紛紛。這時，張老指出：「這不是中國畫。它不能放在中國畫這一類裏。這樣的畫價值不大。」

還有一幅畫，是明代一位畫家的真迹，要鑒定出這位畫家作畫時的年代。先前，有人說這是他的早年作品，有人說這是他的中年作品，也有人說這是他的晚年作品，衆說紛紜。張老一瞥即曰：「這是他的中年作品。因為這顆『押角章』，他是在四十歲後才有，而六十歲後又不再用了。」

還有一幅畫，最令人難忘了。當打開一幅大中堂，好像是石濤的山水畫，上面已有兩位在場的著名畫家的長跋。此時，省文管會副主任酈承銓先生詢問張老：「這是真的嗎？」張宗祥先生指指那位著名畫家，說：「他不是已經題了嗎？」這位畫家没有作聲，臉上表露出一種不知所措的神色。張宗祥先生又指指另一位寫了題跋的畫家，說：「他不是也已題了嗎？」那位畫家也默不作聲。這時，只見張老用右手一揮，說道：「這是假的！」

面對這樣的場面，張金莊先生今日是這樣對我說的：「我不懂繪畫，也從未見過有這麼多著名書畫家參加的鑒定場面；尤其是張宗祥先生鑒定書畫的絕對權威性，以及諸位老先生對他如此心悅誠服，我總算有幸能親眼目睹。」

張金莊先生的這段回憶非常寶貴，因為當時出席此次古書畫鑒定會議的諸位先生，在四十多年後的今天均早已作古。否則，這樣的軼事不僅無人知曉，而且今天又如何能真正理解被聘為故宮博物院名譽委員的張宗祥先生是公認的「識寶大師」呢？又如何能真正理解沙孟海先生對「閬公賞鑒書畫，一瞥即能審定其真偽」，「觸手即知」的定評呢？

張宗祥先生晚年常以書畫自娱，亦常以寫字作畫為樂。先生嘗云：「善詩書者，必善畫。」先生之畫，非畫家之畫，而是文人之畫，無論山水、花卉均饒逸趣；偶有題識，輒成新詠尤為一般畫手所望塵莫及。此正如先生《為祝廉先弟補畫〈宣南憶竹圖〉，即和原韻》七律之尾聯云：「慚無秀潤南田筆，欲畫清風總不如。」又如先生一九六一年《八十書懷》詩中所云：「書宗北海輕難拙，畫愧南田俗莫醫。偶欲醉吟適天趣，非唐非宋亂題詩。」

張宗祥先生喜作淺絳山水，色澤極静，用筆爽辣分明，騰踔於石田、石谿間。有時亦好仿「米家山水」，在墨汁淋漓中縱恣筆意，曲盡其妙。並稱，米癡作畫，一正畫家謬習。先生客廳兼飯廳的正中牆面的鏡框内，常年張掛着的一九六零年冬他七十九歲時，畫的淺絳山水横披便用了此法。在該畫的左上角，先生題語：「米南宮曰『臣書刷字』，予則曰『冷僧刷畫』，一笑。」

正道出了他畫畫時的用筆直舒橫掃，無不盡之鋒，是真寫，而非畫也。

先生生前曾我的一幅淺絳山水橫披與一個雨景雲山扇面（背面是行草書），都用米法，其筆踪嚴重，蒼鬱沈厚，畫面上的青山白雲頗有遠致。可惜的是，此兩件先生遺墨也均毀失於「文革」之中。

一九六五年七八月間，張宗祥先生在病危的那段日子裏，不時想寫字作畫。他躺在浙江醫院的病床上，迷糊之中以為醫院病床上的白紗紋帳是潔白的宣紙，待子女讓他的手親摸後知是紗，便微笑了起來。後來先生還索要毛筆，在蒲扇上非要畫竹。可他那顫顫抖抖的手，抓不牢這枝用久了的筆。結果竹未畫成，却畫成了樹。這柄蒲扇上的畫，遂成先生絕筆。

到了臨終前的最後數天，先生再欲索筆作畫作書已不能握管，然而當他的眼睛一接觸到這枝毛筆，他的面部會即呈笑容。

張宗祥先生關於繪畫方面的著作主要有：

《畫人逸話》，《續畫人逸話》，《鐵如意館題畫詩》，《冷僧書畫集》等。

今選先生論畫要語，且標目條系，附綴管窺，以與三年前撰寫的長文《張宗祥及其書論》綴成姐妹之篇。

二　論「米家山水」

張宗祥先生在《續畫人逸話》中深刻指出：「米南宮畫，皆狀沿江山色雨景，故創為濃淡墨點，使雲山在飄渺煙霧之中，能師造化者也。友仁承其家學，而點法較小，烘染較工，筆力較弱，然皆意在用墨，不復注意及筆。高房山、吳仲圭輩出，又在墨中大顯筆力。至龔半千（賢），於是盡情發展，幾不可再加矣。半千所創樹法石法，後人能學者少，真『金陵八家』中雞中之鶴也。恨真迹不多，偽者觸目皆是。」

宋代畫家皆從實處取氣，而米芾却從虛處取氣，以書法中「高峰墜石」之點筆，獨「創為濃淡墨點」，進而融匯成闊筆寫意，寫「沿江山色雨景」，煙雨朦朧，有呼有吸，有照有應，「使雲山在飄渺煙霧之中」，真「能師造化者也」。這是中國繪畫史上一次質的飛躍。

米芾作畫，既不用絹，亦不用礬紙熟宣，還不專用毛筆，時喜以紙筋、蔗滓、蓮房等代筆，隨手塗去，名曰「墨戲」。米近學董源，所畫山水其源出於董氏之枯木松石，然時有新意；米又遠仿王洽，用王氏之潑墨，參以積墨、破墨、焦墨，故滿紙

淋灕，醇厚有味。這誠如張宗祥先生在《題戴晉山水册》的最后一絶所云：「海岳庵中老米顛，煙巒雲岫住江邊。偶師造化成新法，粉黛横空翠色鮮。」先生好像意猶未盡，又在該詩下注之：「米畫純是江邊雨景，想久住海岳庵中，故能造此新法。偶有用青綠加粉再加黑者，尤渾厚可愛。」

米芾的兒子米友仁，「承其家學」，又略變父法，點綴煙雲，掩映樹林，雖「筆力較弱」，但「意在用墨」，亦氣滿神真，自成一家。

中國山水畫中的雲山，到了米家父子起了變化，被後人譽為「米氏雲山」或「米家山水」（「米家山」），直開寫意山水畫的新格。

開創元代畫風的房山高克恭，得米家父子衣鉢，好作米氏雲山，後再參以李成、董源、巨然神韻，似二米而又別存氣韻。高氏用筆厚重，尤重用墨，獨創上濃下淡之法，寫巒頭樹頂，妙絶一時。元季四大家的吴鎮（仲圭），其山水在「元四家」中最為豪放，筆力最為勁健。吴鎮之畫，氣韻奇古，以蒼古沉鬱勝。故張宗祥先生評高、吴兩人之畫為「又在墨中大顯筆力」。至龔賢「於是盡情發展，幾不可再加矣」。龔氏山水，用短筆的披麻皴，陰陽明暗甚著，「所創樹法石法」，亦別成一家。龔師董源，亦仿吴鎮，却獨出幽異，以濃厚縝密之筆，盡陰陽開闔之奇，「後人能學者少，真『金陵八家』中鷄中之鶴也」。但其用墨濃重，雖有沈雄渾厚之氣，却少清疏秀逸之趣。

後世俗子點筆便稱其謂「米家山水」，以為「米氏雲山」就是層次不分、一片模糊。針對這種情況，張宗祥先生有感而發，作了極好闡釋：「凡畫必須師法自然，方能造神入化。米之用墨，即從耽玩長江雲煙雨氣，方能創立此法。」（同上）

中國畫與西洋畫不同，不是以如實反映自然為其藝術性，而是以「師法自然」、以「臆造」為其藝術性。石濤有方名印「搜盡奇峰打草稿」，此七字是最能説明這一點的。如要寫「奇峰」，只要把「奇峰」直接描繪出來、如實反映出來就行了，又何必既要「搜盡」了奇峰還要再打「草稿」呢？因為中國畫是在自然中、生活中搜集素材，再通過作畫者的「臆造」才能成為其藝術性的。這即是説，只有「搜盡」了「奇峰」，「打」出好的「草稿」，才能「臆造」出好的作品來；也就是説，「凡畫必須師法自然，方能造神入化」。而米芾「創立」的「米氏雲山」、「米家山水」，便是一個最好的明證。為此，張宗祥先生發出忠告：「後人往往脱離實際，純出虚構，如何能善？譬如華岳三峰，中峰頂平，低於左右二峰，乃畫者皆中峰高聳，左右峰不過略作陪襯，既不實在，氣勢反弱。此事極須留意。」（同上）

三　論「元四家」

張宗祥先生在《畫人逸話》云：「自『元四家』後，始專尚氣韻，不求形似，畫院之習始革。然畫院亦有佳者，且馬遠、夏珪亦早不規規形似矣。」

元初畫壇，尚盛行南宋院體畫，多學馬遠、夏珪一派的山水。馬、夏又堪稱「北宗」的中堅。他們的蒼勁水墨「亦早不規規形似」了。而其院體末流却陳陳相因，粗獷輕率，習氣很重。當時，「工書善畫筆通神」（張宗祥《題趙次閑畫〈鷗波道署圖〉卷》）的畫壇領袖趙孟頫，針對這一頹風，提出了「復古」、「師古」的口號，意欲恢復其「北宗」畫起點的北宋李成、郭熙，或「南宗」畫起點的五代董源、巨然的畫風。趙氏身體力行，影響很大。張宗祥先生曾云：「故宮所藏趙松雪《鵲華秋色圖》，僅一小方册頁。上作二山，山勢渾圓不峻，皆用石青；下作叢樹掩映數枝，樹下坡陀雜以小草。草樹用筆用墨靈秀已極，山色亦凝厚。用青綠之法，松雪可云登峰造極矣。」（《續畫人逸話》）先生接着又云：「然鵲山在黃河邊，多石少樹，石皆崚嶒有圭角，似宜小斧劈法狀之。山色因少樹之故，實為淡墨略帶淺絳。予一次由鐵路經過，因事故車停至久，山在附近，細看山形山色，忽憶趙畫，與真山相去甚遠。豈松雪原來見此，以意為之，故相去至遠耶？以畫論則真屬神品。」（同上）

元代中、晚期的黃公望、王蒙、倪瓚、吴鎮四大家，都曾受到過趙孟頫的教誨。

「元四家」復歸於自然，後歸於士大夫的高蹈精神，便是對於南宋畫院末流習氣的反撥與革新，使山水畫的水墨表現技法大大地豐富、提高了一大步。元代以前的山水畫，因多用絲絹，故多濕筆。元代則多用紙，由於濕筆落紙易洇，很難見好，故元初之高克恭便開始用乾筆擦皴，至「元四家」時乾筆擦皴已大行其道。這樣便使元代繪畫有了與前人截然不同效果的特殊面貌。

「元四家」在山水畫方面令人矚目的藝術成就，是將詩的意境、書的筆法、畫的傳統，通過自己對自然景物的感受，默契神會，蛻化並創造出嶄新的面貌，使中國畫藝術至元代基本上形成了以山水畫為主的局面。這是中國山水畫在歷史上發展到又一個高峰的時期，尚氣韻，講雅逸，求情趣，論技法，不問理意，不求形似，「畫院之習始革」。而中國山水畫又幾乎以水墨為主導，重彩設色已少有人再去問津。「元四家」的山水畫風，無論從題材內容還是到筆墨技法，都是以代表當時文人畫的思想和風格，為明代法「南宗」諸畫家所祖尚。

張宗祥先生在《續畫人逸話》中寫道：「《富春山居圖》長卷，不知何以立此名，其實一沿江風景之畫也。予久此畫，法盡出於唐、宋，而又參以元人氣韻，真為絶作。蓋唐人畫，無論人物、花卉、山水，皆取其滿。……至宋始有疏朗處，元人乃更多。此卷空白之處，惜盡為乾隆題字所污，該死該死。」

「元四家」之首的黃公望《富春山居圖》，以長卷的形式表現了富春江「沿江」兩岸的幽邃風景。其筆意縱橫，超逸入神，別有一種荒率蒼莽之氣，韻味尤為簡遠，「真為絶作」。

這裏需要說明一點的是，先生所謂「此卷空白之處，惜盡為乾隆題字所污」的那一卷《富春山居圖》，應該說，此不是黃

公望真迹，而是任仁發的臨本。任仁發，與黃是同時代的畫家，還是一位水利專家。乾隆以假為真，且寶愛假的這一卷，在南北出巡時亦携帶在身，有空便在該畫面的空隙處作題記，一題再題，一跋再跋，幾乎將畫面填滿。僅就其一人在一幅畫上題寫如此之多的題記，這在中國繪畫史上已創下了歷史的記録。記得清詩有云：「畫好時防俗手題。」古人佳畫若被俗手一題，往往如佛頭着糞，大煞風景。尤其是那位弘曆乾隆，遇古典名作佳畫就題，甚至一而再，再而三，三而再地在畫面上亂題，詩既無聊，字亦頗俗，真大恨事也。因為乾隆是一國之君，又有誰可以奈何他呢！然而，歷史與乾隆開了一個玩笑，他認為那卷贋品的黃公望真迹，才得以完好地保持了原畫中平淡天真、空空濛濛的「沿江風景」，而免受了一次又一次的御筆「文字」的「毀容」，真正是不幸中的大幸。

張宗祥先生接着又記道：「其卷首一段，約長尺餘，向來流傳外間，未入內府，近為浙江博物館購得，叢樹排點，全法《草堂十誌》，用墨亦略同，更證予説之不誤，閲之殊快人意。原卷亦盜運出國。」（同上）

據陸抑非先生告訴我，《富春山居圖》「卷首一段」，一九三八年後「秘藏」在乃師吴湖帆的梅景書屋。吴氏重新裝裱成卷後，於一九三九年元日書黃公望好友、同代畫家張雨的「山川渾厚，草木華滋」的題辭於前隔水中，并贊曰：「畫苑墨皇，大癡第一神品《富春山圖》。」一九五六年，浙江博物館苦於在歷代繪畫的藏品中缺乏一件鎮館之寶，便派人專程赴滬，與吴湖帆先生商量可否轉讓？據説，後來浙江博物館用三千圓將其「購得」，見此段原作火痕還依稀可辨（此卷名畫，在數百年的流傳中曾險遭「火殉」。據説，被燒去的畫面是隱約城廓、平沙無垠的富春江錢塘一帶的景物，約有五尺之長）。此卷的其他部分現在臺北故宮博物院。

此卷國寶，乃黃公望暮年興之所至亹亹經營了「三四載」之作，「叢樹排點」，大山大嶺，長披麻大掃大抹，似鬆而實，似漫而緊，完全達到了爐火純青的境界。難怪明代董其昌見此圖，驚呼曰：「吾師乎！吾師乎！一丘五岳，都具是矣。」自明清以來，此圖為歷代畫家所推崇備至，以為「知者論子久畫，書中之右軍也，聖矣！至若《富春山圖》，筆端變化鼓舞，又右軍之《蘭亭》也，聖而神矣」（鄒之麟題識）。以至於後來有任仁發的偽作，和沈周背臨卷、鄒之麟臨卷與王翬的三個臨卷等。現除沈周卷藏於北京故宮博物院外，餘者均早已流向海外。

至於「元四家」中的王蒙，張宗祥先生云：「黃鶴山樵畫，予在蒯若木兄處見一幅，亂頭粗服，與尋常所見略異，而神采更勝。樹石枝葉劈皴，運筆如風，真奇作也。全畫淺絳淡緑，絳緑中含墨甚多，故色澤極静。」（同上）

王蒙喜畫松，善作多種樹林，「亂頭粗服」，獨創渴筆之解索皴，尤好用焦墨枯筆的苔點，以積墨法，多至數十重，這種鬱茂神采和蒼莽意境，加上他的「樹石枝葉劈皴，運筆如風」，都是元代以前所不曾有過的。所以倪瓚贊曰：「王侯筆力能扛鼎，五百年來無此君。」（《題王叔明〈巖居高士圖〉》）董其昌平生最服膺倪瓚，然而董在題贊「天下第一王叔明畫」的《青卞隱居圖》上，還題曰：「倪雲林退舍宜矣。」尤其當董氏泊舟浙江吴興縣西北時，久視卞山之景致，感慨不已，乃曰「能為此山傳神

寫照」者，唯王蒙一人而已。

可以這樣說，王蒙的技法，在「元四家」中顯得更為全面而純熟，其面目也較多樣。亦可以這樣說，淺絳山水始於董源，到了黃公望已有很大的發展，然而王蒙畫「淺絳淡綠」，「絳綠中含墨」，「色澤極静」，又別具一格，另有一種風采。

王蒙的「排樹點法章法」，張宗祥先生以為，與盧鴻《草堂十誌圖》册「更為相肖」，「皆由此出」，是很有見地的。

說到「元四家」之倪瓚，張宗祥先生評云：「雲林早年實出北宗，改用細筆，而筆意皆方。」（《畫人逸話》）「雲林雖冷而秀潤。」（同上）

倪瓚「早年實出北宗」，「改用細筆，而筆意皆方」。晚年更是筆簡意幽，注重用筆，且善用側鋒。他所創的折帶皴，是純用側鋒，以先橫後縱，成折帶狀，先乾後濕，往往皴復數次，生動地表現了太湖畔山石的結構紋理。誠如董其昌所指出的：「作雲林畫須用側筆，有輕有重，不得用圓筆，其佳處在筆法秀峭耳。」（《畫禪室隨筆》）

倪瓚畫面之景物往往很簡單。通常是：前景，以折帶皴作坡，上綴茅亭雜樹，小橋叢竹；中景，一大片白紙，以代表水面；遠景，低矮土坡，或低平巒頭。上首，又是一大片的空白，代表天空。然其畫境「雖冷」却非常深邃，而且「秀潤」，能寫出太湖景色的精神特點。這正是「精潔不污，厚若丹青」（黃賓虹語）。

明初，乃至明中期，都將趙孟頫、黃公望、王蒙、吳鎮列為四大家，而將倪瓚畫列為「逸品」。到了明末，由於董其昌的竭力推崇，以為倪瓚之畫古淡天真，又無絲毫縱橫習氣，米芾後一人而已。董氏的這一說法，影響後世相當大。於是，倪換趙列入元季四大家，便成為畫壇之定論。爾後，論者還將倪瓚與黃公望并稱為「倪、黃」，以代表「元四家」的最高成就。更有趣的現象是，後人說及元畫，必先想到倪瓚。事實也正如此，趙孟頫雖然開啟了一代風氣，但元代繪畫風貌的真正形成是在元代的中晚期，其中倪瓚所起的作用實是不可低估的。倪瓚山水，以簡取勝，其用筆之精練，簡直不能有一點敗筆。在「元四家」中，倪的作品存世最多，他對後世中國山水畫的影響極大。也可以如此說，若論元代文人畫，倪瓚應為最典型的傑出代表。故後世將倪列入元季四大家是完全適當的。

對「元四家」中的吳鎮，張宗祥先生則云：「吳畫真者亦極難得。……至於山水，尤難得見真品。豈當時踵門以求者，數百年中，竟湮没以盡乎？」（《續畫人逸話》）

元季四家的山水畫，黃、王、倪喜用乾筆枯墨，唯吳鎮多用濕筆。吳極善用墨，淋灕雄厚，為元人之冠。董其昌說得好：「巨然衣鉢，唯吳仲圭傳之，此圖不當作元畫觀，乃北宋高人三昧。」然莫非吳氏性情過於孤高曠簡，雖權勢者不易得其作品，為此記載他的史料甚少，他的山水畫「尤難得見真品」。吳鎮晚年的山水大有神氣，畫名已遠勝曾門庭若市的名畫家盛懋，但其總不喜為人作畫。或果真如張宗祥先生所發問的那樣：「豈當時踵門以求者，數百年中，竟湮没以盡乎？」

「至於墨竹」之道，張宗祥先生即云：吳鎮「尤有特長，灑脫堅卓，蓋已欲從文湖州一派中解放而出矣」（同上）。先生進

而分析道：「昔東坡嘗畫竹，自下一筆直上，不分段，但以濃墨鉤節。或問何以不節節畫之，坡曰：『吾未見竹節節生也。』此語至妙至通。惜坡此種畫本，世未得見。不然，墨竹當又闢一徑，與湖州並世方轡，豈非妙甚？予嘗謂畫竹但當枝生竿節之上，不生節下節中，即為合法。至於葉之大小，枝之軟硬，皆可不計。蓋竹類至多，葉有大過裹粽之箬，亦有小不及寸者；枝有堅挺不長，亦有下垂若柳條者；且竿色有黃有紫，亦不一定，故可任意寫之。仲圭真能任意寫之者」。（同上）

吴鎮墨竹，富瀟灑之姿，又表現個性，幽遠閑放，「灑脱堅卓」，「真能任意寫之者」，確是北宋文同之後的畫竹大家。文同以竹掩其畫，吴鎮以畫掩其竹。元代畫家寫竹，大多均拔地而起，竹竿多直立或斜立。而吴寫竹往往不同於別家，僅取其一枝。竹竿挺拔秀勁，竹葉各具姿態，情意奔放。

吴鎮的墨竹遺迹較山水多，然偽作也格外多。「近所見皆為明、清間粗絹本，墨色黯然無光，非摹本即偽作」（同上）。即使是上海人民美術出版社一九五八年七月出版的「中國畫家叢書」——《吴鎮》中的圖版十、十一之《墨竹卷》，雖然該书介紹為「筆力橫絶，墨色飽滿，是精能的作品，現在日本」，但從「印刷品」看，無論其用筆、墨色，還是其氣息、精神，我以為是靠不住的。

四　論「明四家」

「元四家」後，沈周為一大家。明代畫壇，自沈周出，明代畫風之面貌才開始顯示出來。

對於沈周之畫，張宗祥先生曾對我說：「沈石田的畫，筆頭大，有氣勢。他的山水畫筆力老健，筆墨堅實豪放，有沉着渾厚的風格。」（見拙文《張宗祥論书法》，載《西泠藝叢》一九九二年第一期，亦載浙江美術學院出版社出版的《浙江近現代书法研究文集》）。

沈周廣師百家，老筆紛披，筆力剛勁，用筆圓渾凝重，真可謂「筆頭大，有氣勢」。沈氏又喜用禿筆寫山石，畫風蒼勁雄渾。其粗筆山水的神韻，是獨具一格的，也是他最突出的風格。如其粗筆《雨意圖》，筆墨淋灕痛快，頗有韻味，讀之使人難忘。

張宗祥先生又説：「沈石田畫，尋常所見皆簡筆草率之作。予前見蔣孟蘋兄所藏《騎驢老人》立軸，一柳樹，一板橋，一驢，一人，即此類也。」（《續畫人逸話》）

由於沈周豁達大度，與人為善，不計貧富；又由於他畫的人太多，乃至販夫牧豎來求，他亦不見難色。所以他只能粗枝大葉，時以寥寥幾筆草草應酬之，使乞畫者能滿意而去。這就使得我們「尋常所見皆簡筆草率之作」，也使得收藏家們較珍重他的細筆畫。從中我們可以看到，對一位真正的藝術家來說，過多地作應酬畫，不見得是一件好事。當然，明代畫家本身已市民化了，他們作畫固有高情雅致，但更主要的是為了賣錢，這又使得明畫缺乏甚至沒有元畫的那種脫俗超逸的風格。

張宗祥先生還說：「世所以有『粗文細沈』之說，文得其粗，則無柔弱之病；沈得其細，則見工力之深。故宮所藏《廬山高》巨幅，真難得之筆。浙江文管會收得一幅，乃沈為海寧祝氏《行樂圖》補景之作，樹石仙鶴，初閱似頗呆滯，懸而細玩，石似凌空，樹皆圓活。此猶中年之作。至《廬山高》一圖，其皴法皆出黃鶴山樵，巨石橫盤竪立，而又空靈生動，真名筆也。」（同上）

現藏臺北故宮博物院的沈周所有作品中最為人所知的佼佼者——《廬山高圖》巨幅傑作，是其四十一歲時，畫祝他的老師、當時蘇州有名望的學者、詩人（亦善畫）陳醒庵七十歲的生日。沈周借畫廬山五老峰的寓意，并選「廬山高」（自題篆文）為題，具有其特殊的意義。是圖，「巨石橫盤竪立，而又空靈生動」，筆法縝密細秀，氣勢沉雄蒼鬱，有着很高的審美價值。其構圖用筆，乃至畫面總的效果，似全仿王蒙。此畫既有沈周四十歲前的工整，又有沈周四十歲後的大氣，是其一生藝術歷程大轉折時期留下的難得之作，不愧是「真難得之筆」，「真名筆也」。

可惜，沈周「樹石之法，一傳為衡山，力量稍薄弱；數傳至電住道人，力過於文。迨石谷之後，改以纖巧取勝，人皆喜其易以取法，古人致力之處，遂以不傳」（同上）。

明中期後，沈周影響極大。加上向沈氏學畫之人又格外多，吳門著名畫家多是其嫡傳。「明四家」中，另三家文徵明、唐寅、仇英均是沈周的學生，遂使沈周在蘇州一帶確立了「吳門畫派」的體系，亦使沈周成為「吳門畫派」之祖。

繼沈周之後，文徵明為畫壇之首長達五十年之久，培育了大批的畫家，吳門派影響更為擴大，竟壓倒了浙派，從而成為明代山水畫的主流。吳門派的興盛長達一個世紀之久。故文徵明實質上是吳派文人的中心人物。

張宗祥先生在《論書絶句·文待詔》詩中曾曰：「衡山書畫皆宗沈。」又云：「衡山一生極重啟南。」在《題文徵仲詩畫卷》上，張宗祥先生又題曰：「文畫師石田，規範極相似。字亦追隨之，同宗山谷子。詩雖非江右，秀潔異凡卉。晚歲用筆嚴，鐵石差堪擬。四顧浮艷者，紛紜真可鄙。展卷挹清芬，三絶嘆觀止。」

在《續畫人逸話》中，張宗祥先生再次記曰：文徵明「畫宗石田，工於寫園亭，其畫人物則得之母教。文母畫予得一頁，畫一人危坐桌邊，指點二童子烹茶，章法筆意無異衡山，乃知人物別有傳授，故異於沈」。

文徵明一生極重沈周，書宗沈周，畫亦宗沈周，且「規範極相似」。然文徵明能轉益多師，能入能出，並結合本人的素養、

理想、情操，建立起自己的畫風。文氏工於園林小景，精工具體，有青綠、水墨兩種畫法，均極精能。文畫在畫史上，亦有「粗文」、「細文」之說。細筆畫中，文徵明是用尖筆畫石，以披麻為主，畫樹則較繁複。一般以小幅最為精彩。粗筆，文徵明雖亦宗沈，然没有沈之蒼健，實則出自「元四家」之吴鎮。文徵明「晚歲用筆嚴，鐵石差堪擬」。文氏詩書畫，不愧「展卷挹清芬，三絶嘆觀止」。

「明四家」中的領袖人物，前為沈周，後為文徵明。然若論名聲之大，直至舉國上下婦孺皆知者，還是號為伯虎的唐寅（子畏）。

對唐寅，張宗祥先生叙述較多，有一段記載很生動：「予二十三歲時，有徽友胡姓者出一子畏畫，五尺絹地，梧桐四五枝，皆高尺餘，葉葉翻風，枝枝捲雨，而葉皆雙鈎細筆。梧桐下右側草屋一大間，覆屋之草亦用細筆，草尖皆受風上翻作飛舞狀。屋前檐内門中着一椅，上坐袒胸胖叟一，科頭携蕉葉扇，面對左方，以迎風雨。樹屋上雲氣中着數山，山勢西傾，似迎風雨而戰。山為細方筆劈皴，以較濃之墨和花青染之。梧桐樹為四緑，葉亦全緑，葉面葉背分濃淡。草屋、人、椅皆設色極工，獨天際烘以墨雲，雲之濃淡有閃爍狀，雲下用排筆着水墨，向右斜掃而下作雨勢，於是全局皆在風雨之中。懸而觀之，正如夏日奇熱，忽遇大風雨，淳爽襲人。而全圖皆用工細筆墨，設色亦然，此真奇筆。」（同上）

根據先生生動的描繪，我們仿佛也看到了唐寅此畫的筆墨靈逸，焕然神明的藝術風貌。是圖，「葉皆雙鈎細筆」，「覆屋之草亦用細筆」，「山為細方筆劈皴」，「而全圖皆用工細筆墨，設色亦然」，四個「細」筆，相當具體地點出了唐寅此幀「奇筆」墨實的妙處，亦點出了唐寅此種畫法似從五代、北宋畫法中變出，而神韻勝之。

接着，張宗祥先生又曰：「予所見子畏山水，大率皆參幼丹早年筆法，以細方筆鈎劈，而結局則又全屬北宗，與清閟異趣。蓋其時石田統率畫家，故欲自立門户，不因人熱也。就唐畫論，山水、人物、花卉皆登峰造極，自成家法。獨款字略肥，少瘦硬清奇之氣，此蓋承明初二沈之遺風。予昔年著詠書法詩，獨不及二沈，沈夔梅兄跋中曾指為遺漏，實則不喜此圓熟有類院體之字。故於唐氏款字，亦有全璧微瑕之憾。」（同上）先生還曰：「成、弘間，石田以畫為一世宗，衡山輩皆效法之。子畏獨以北宗之筆寫南士胸襟，遂能自成家數。畫既異沈，字亦與枝山、徵仲不趨一途，此其所以成子畏也。」（《論書絶句・唐子畏》）

可見，唐寅取資博洽，善將南北兩派畫法融為一體。可有些畫史著作，將受南宋院畫影響較濃重的唐寅與仇英，歸入明代院體畫派，其實這是不確切的。唐寅的「細方筆鈎劈」和「細方筆劈皴」，「頗法」倪瓚，却又與倪瓚「異趣」，「後雖略回轉，究與南宗大異」（《畫人逸話》）。反過來亦可以這樣説，唐寅雖似「北宗」，實又得「南宗」神髓。因此，黄賓虹先生在其專著《古畫微》中盛贊道：「故畫法北宗者，皆不免有作家面目。獨子畏出，而北宗始有雅格。由其筆姿秀逸，青出藍也。」唐寅繪畫，無論是山水、人物，還是花卉，皆秀潤縝密，無不臻妙，真可謂：「登峰造極」，「自成家法」，「自成家數」。

唐寅晚年，更是融會貫通，形成了境界空靈、筆墨沉鬱、風骨奇峭的唐氏畫風的個性風格。

這裏需要强調指出的是，「明四家」之一的唐寅，雖亦為「吳門四家」之一，但正如上述他的畫法、畫風是不屬於「吳門畫派」的。

談到衆人皆知的「唐伯虎點秋香」事，張宗祥先生嘆曰：唐寅「妻陸氏極妬，子畏竟無後，而世乃傳有《三笑》、《十美》等小說。其實唐、祝、文、周四人，周為偽撰，唐、祝皆循循君子，文更古道以禮自守，今乃狀之如此，此真身後是非難管矣。豈因子畏妻妬無後，故後人造作此等書，欲以彌其闕憾耶」（《續畫人逸話》）。先生此說，異於他人，似也講得通，頗有趣味。

「明四家」之一的仇英，尤工人物畫。仇英的大青綠山水，精工細巧，重彩輝煌，亦復可驚。由於張宗祥先生未予論及，故就此從略。

五　論董其昌

沈周、文徵明之後，崛起不凡，獨樹一幟，在當時和後世都左右了中國畫壇主流的重要人物，惟董其昌。

董其昌，乃「松江畫派」開山之祖。「松江派」，又可分為「華亭派」、「蘇松派」、「雲間派」三個階段。故董其昌代表了一個時代。

張宗祥先生明確指出：「玄宰書畫皆澹遠静穆。」（《續畫人逸話》）「自米氏父子後，山水始專有用墨者。然高房山、吳仲圭、龔半千皆用之雨景，獨香光晴雨皆宜，其潔净精微，一無塵滓，真千古一人而已。」（《畫人逸話》）

米家水墨山水，山峰樹林多由點組合而成，表現了江南風雨煙霧的迷濛景色。米芾創立的大寫意水墨米點山水，墨色淋灕，別出一格，形式感、節奏感都很强。由此我國山水畫「始專有用墨者」。元代興盛水墨山水，那時作畫不叫「畫」而叫「寫」，純於筆墨上求意趣。也就是説，米氏父子的「墨戲」，到了元代更加盛行了。高克恭的破墨簡逸和吳鎮的濕墨渾然，以及清代龔賢的積墨華滋，「皆用之雨景」。獨董其昌更講究筆情墨趣，更擅長用各種墨法，使「晴雨皆宜」。寄興寄情，求神逸意趣，董氏的用墨之法，已完全達到了淋灕盡致、爐火純青的地步。因此，張宗祥先生平生「最佩香光用墨」（同上）。先生還進而指出：「古人用墨，至精者無過董玄宰。……董氏作畫，硯必宿墨洗净，墨必佳制新磨，水必清泉初汲，研成之後，用筆尖吸取硯池

中心表面之墨，調勻着紙，故流傳數百年之久，他所畫的墨色，無論濃淡，皆光華煥發，沒有晦滯之色。」(《我對於黃賓虹先生畫的看法》)

董其昌的畫，「澹遠静穆」，柔潤而有韻致，很重天趣。其筆墨多變化，富含蓄。他的用筆，柔而拙，拙而秀，他的用墨，淡而潤，潤而鮮。難怪張宗祥先生最服膺董氏用墨，以為「古人用墨，至精者無過董玄宰」。王原祁曾嘆云：「董思翁之筆猶人所能，其用墨之鮮彩，一片清光，奕然動人，仙矣！豈人力所得而辦。」(張庚記，見邵松年《古緣萃録》)方薰在他的《山静居論畫》中亦頗有見地的説：「學香光而不先悟其用墨之法，譬猶水路而乘輿也。」可見，董其昌「所畫的墨色，無論濃淡，皆光華煥發」，「其潔凈精微，一無塵滓，真千古一人而已」。

說到對董其昌畫的賞鑒，張宗祥先生用十分堅定的語氣表達了一個重要的見解：「香光畫有款無印者尤可貴，蓋傳家之作，非尋常應酬筆墨，且非代筆故也。」(《畫人逸話》)為此，張宗祥先生還講述了一件軼事：不知是一九三六年還是一九三七年，先生在漢口時，以二百四十金購得一幅董其昌的水墨小立軸。董氏此畫之樹石，大類尋常所見之《枯木竹石圖》，惟畫中無竹。是畫，有董款，却無董印。當時，人皆以為價格過昂，賣得太貴了，而先生則不以為然。適先生病足，卧不能起。買進後，即托友人賴君送裱畫店裝裱成軸。時張大千來漢口，見此裱畫店中的壁板上正托裱着這一幅董其昌的畫，即開價於裱工，必欲得之。裱工無奈，便前來與先生相商，問可否轉讓？先生說：「不問價格如何，此畫我當欲玩賞，不願割棄。」然而裱工屢次來問，而先生始終不許。一日，裱工忽携四百金來，且告之先生：「此畫已被張大千强奪以去矣！」時先生尚不能走路，且卧在床上，毫無辦法去追回，只有聽任之。賴君極不以董氏此幅無印之小畫為然，便問張宗祥先生：「此畫，先生肯出重價購買，這已相當奇怪了。而先生又必自留之，大千又再三必欲得之，此何故也？」先生於是告曰：「董其昌的畫傳世不少，以不用印者為難得。此畫意境雖闌珊，有款無印，款又仍書『思翁』兩字，則為畫成後藏於自己家中之物，絶非應酬之作，亦絶非代筆，此是一。此畫款書『甲子』，是為崇禎五年冬季，而董其昌於崇禎六年春即下世，此畫等於是最後之畫，殆近絶筆，殊可珍也，此是二。君等所見所尚皆贋鼎，即我友徐某所藏的那八張册頁，亦屬此類。代筆且不能望，而况真迹乎？我知大千必不能久藏，他亦不愛董氏之畫，至滬必轉手售於收藏家。」後來的事實，證明確實如此。張大千携此畫到上海，果真以先生所說的「七百金」價格，即轉手賣給了江南大收藏家龐萊臣(虛齋)。

關於董其昌的人品，張宗祥先生在《續畫人逸話》中的一段記載很值得注意：「予所最不能解者，玄宰書畫皆澹遠静穆，其人亦不鬪奸險躁進，且能托病以免魏璫之禍，事載明華亭章有謨載謀所著《景船齋雜記》中。然記中又載曰：『董思白在鄉時，鄉人皆惡之，俗所傳《黑白傳》傳奇可證也。姜雲龍為諸生時，思白曾因事下石，故神超有所著，每痛詆思白云。』是董氏行為，實不見重於鄉黨。予又曾見《民抄鄉宦記》一書，載華亭民衆打毁董宅，必欲得玄宰二子而甘心，時玄宰正任禮部尚書。則知玄宰本人已失敬恭桑梓之誼，不利於衆口，而其二子固劣紳惡霸，倚仗父勢，魚肉鄉民者也。」接着，張宗祥先生感嘆地

說：「藝術固可以表見人之品性，有時乃不盡然。予於玄宰書畫，恨其與行誼乃不相稱，可嘆也。」（同上）

對董字，張宗祥先生指出：「玄宰字，價值不及畫十分之二。一由於多見，一由於代筆更多。然真者亦不少。」（同上）

六　論明末諸家

對於明末「以文章風節高天下」的黃道周，張宗祥先生在《續畫人逸話》中評曰：「黃石齋先生（道周），畫山水松樹，夫人蔡氏亦畫山水。石齋字出章草，人盡知之。其能畫，人有知之，有不知之。至蔡夫人能畫，則知者絶少矣。石齋畫山水，皆水墨為多，松則工細設色。夫人畫山水亦工整。」

對於人品不高的「閹黨」（張宗祥語）張瑞圖（二水），張宗祥先生評云：「書畫皆佳。……畫僅見二小幅，一絹一紙。紙者用墨濃酣，筆殊軟弱，恐出摹本。絹者筆快墨静，意境高絶。款皆題『白毫庵主』，不著姓名。二水字畫，日本人甚重之，相傳以為水仙，懸之可以辟火。此真無稽之談。」（同上）

而對於「品質不高，正如近人鄭孝胥一流，只知醉心利禄」（張宗祥語）的王鐸（覺斯），張宗祥先生評其畫為：「亦能畫松石山水，筆氣恣放如其書，無恬静淡適之趣亦如其書。……書畫則時有創造性，故仍有人喜之，惜王畫絶少見。」（同上）

針對這些矛盾的情況，張宗祥先生甚至提出了一個研究的設想：「若聚此類人文章藝術於一處，亦可供研究此類人心理之用。二水、覺斯，亦其一也。」（同上）

至於博學有文名、其姪惲壽平嘗師事之的惲道生（香山）的山水，張宗祥先生「不甚愛之」，曾評道：「平潤而已，運筆少變化。」（《畫人逸話》）先生甚至還言道：「香山仿倪，用南宗筆法（二樵亦然），此所以方枘圓鑿，不能得其神也。」（同上）

慕唐代「茶聖」陸羽之為人、終身未娶的明崇禎年間的戴晉，工山水，平生喜寫京口金山、焦山、北固山一帶的長江景色。讀張宗祥先生《題戴晉山水册》的六首絶句，便知戴氏這六頁山水亦皆畫長江江邊之景。先生對戴晉這册山水的總體評解是：「畫境詩心一様清。」同時，先生又指出了戴氏之不足，即第六頁戴學「米家山水」的那幅《煙巒雲岫》：「用緑不敢用石緑，且不敢用粉及濃墨，知其膽小。」

浙江杭州，古稱武林。戴進、藍瑛，均是杭人。

明初名手，當推戴進。戴進開創的「浙派」，是我國第一個以地别為派的畫派。它主要是從南宋「院體」而來，有着與馬

遠、夏珪與李成、郭熙兩派結合的嶄新風格。故戴進的藝術是純以繪畫為主的，他與士大夫文人的業餘風雅，合詩、書、畫三絕於一爐的繪畫態度是有所不同的。故浙派畫風歷來不為文人畫家所重。至明末，更有甚者攻擊浙派為狂學邪派。令人不無遺憾的是，堂堂文化之邦的兩浙之浙派畫家，竟然從沒有一個人站出來著文反擊，也沒有一個人站出來著書立說，以闡發自己浙派的藝術思想、藝術主張。而唯一有崇浙派貶吳派傾向的，也算替浙派畫家作了點辯護之人，乃是明中葉一位鑒定家李開先所著的《畫品》。

藍瑛則兼師宋元，博覽廣收，為避開明末清初的一片軟甜萎靡畫風而自立門庭，遂開創出雄強蒼勁的「武林畫派」。「武林派」，以藍瑛為代表，同其家族和弟子組成，擁有一定的勢力。

故戴進、藍瑛兩人，同「浙」却不同派。清一代所謂的浙派「始自戴進，至藍為極」（張庚《國朝畫徵録》）之説，恐為不妥。論成就，藍不在戴之下，甚或過之；論影響，藍則不及戴。

張宗祥先生《畫人逸話》評藍瑛畫時言道：藍瑛「以花卉、山水名，用筆老辣排蕩，結局奇險。晚年山水尤佳。花卉不多見，世尤珍之」。

藍瑛下筆縱橫，筆意蒼勁骨梗，皴擦乾枯極簡。其晚年居住在杭州橫河橋故居（離張宗祥先生晚年所居余打枝巷頗近）內所作的畫，更是「老辣排蕩，結局奇險」，極盡畫家之能事，使這位終身以繪畫為生的職業畫家，一時有沈石田再世之目。從其學者，尤不乏人。

七　論「清六家」

世稱「四王」為「清四家」，加上惲壽平、吳歷，世稱「清六家」或「清初六大家」。

張宗祥先生評「『四王』惲吳」清初六家時，列述於下：「『四王』煙客最少見，真者僅見兩幅，着墨不多，神韻自遠。運筆最純熟老練、氣局開張者，當推廉州。麓臺時有生硬處，巒頭尤崛强不合理。石谷工夫深而氣韻差，且時有東拼西湊處，學之雖易，流弊無窮。墨井自意大利歸國後，墨影山光，半參西法。南田不以山水名，然筆墨均在石谷上，真不食煙火者。」（《畫人逸話》）

「四王」雖然只是四個人，但他們却代表了清代畫壇的主流。對於「四王」，我們今天不能像過去那樣以一個「復古」之詞，就將他們簡單、輕率地加以定性。「四王」的繪畫藝術，也是明清中國文人繪畫燦爛成就中不可分割的一個組成部分。他們理所當然地也應屬於明清文人繪畫的這一總的潮流。

籠罩着清代畫壇主力的王時敏（煙客）、王鑒（圓照）、王原祁（麓臺）的「婁東派」（亦稱「太倉派」）和王翬（石谷）的「虞山派」（亦稱「常熟派」），聲勢浩大，影響畫壇近兩個世紀。其實，婁東、虞山兩派，僅是「四王」一個大派中的兩支。因為王翬出自王時敏、王鑒之門下，所以婁東、虞山兩派實是同出一家。如果不以地別，「四王」就是一派；其首領就是王時敏。

王時敏少時得到董其昌、陳繼儒等人的指授，得他們的深賞，故他能傳董氏衣鉢。「四王」中，王時敏年歲最大，且又是王氏一門的長輩。王鑒是其族姪，王原祁是其孫子，王翬是其入室弟子。王時敏一生刻意師古，力追古法，筆法圓潤，墨法醇厚，真可謂「着墨不多，神韻自遠」。惜其傳世作品極少。

王鑒用筆圓渾老到，氣局沉雄開張，其影響在清一代畫壇亦非同一般。由於他與王時敏年齡相仿，故當時人皆稱「二王」，並以為他倆在正宗的畫系中有「開繼之功」。

王原祁的畫，確實時有碎石堆砌的「生硬處」。尤其是他畫的大小山，「巒頭尤崛强不合理」，「生硬」得令人看了往往會感到是座假山。其實他的畫還是出色的。他晚年好作梅道人吴鎮的墨法，很得神味。所以方薰《山静居畫論》云：「海内繪事家，不為石谷牢籠，即為麓臺械紐。」但其贋品太多。據《國朝畫徵録》載：因他「應詔不遑」，凡求畫者，便屬其賓客、弟子代筆，及畫成自題其名的就有「十之七八」。「十之七八」，這是何等數目呵！至於作偽者，那就更多了。

王翬功力深厚，摹古、臨古的能力强，曾遍臨唐宋元明山水名迹數百家，幾乎均能達到亂真的地步。他的畫多平穩中和，氣韻及個性表露均不足。應酬之作，則粗制濫造。他的山水「時有東拼西凑處」，點苔有時亦顯得過於草率，且多數作品拘板木强，畫得過於壅塞。故張宗祥先生告誡學子：學石谷「雖易」，但「流弊無窮」。

墨井道人吴歷，少時學王時敏、王鑒。「歸國後」，則「半參西法」，好寫「墨影山光」，不斤斤計較於瑣碎的形態，講究一樹或叢樹的塊面形狀和對樹的外輪廓的整體把握，開了中國山水畫的一個新局面。若以「清六家」的新意和面貌，吴歷又當推為首位。當然，還需附帶一提的是，吴歷之畫還是挺傳統的，吴氏之人格、品行、畫風也都是另樹一幟的。

惲壽平（南田），「不以山水名」，然他的山水畫「筆墨均在石谷上」。需要説明的是，中國繪畫史上所謂「清六家」或「清初六大家」定評，也是以惲壽平的山水畫而定論的。

據畫史所傳，惲氏好畫山水，及見石谷山水畫，便謂石谷云：「是道讓兄獨步矣。」於是舍畫山水而改行畫了花卉。此則衆所周知的軼聞，並不等於説惲南田的山水不及王石谷。我們完全可以這樣理解：由於石谷的山水畫在當時名氣太大，南田自己知道，要想蓋過石谷是十分困難的，加上南田又不甘心「耻為天下第二手」，而且當時花卉方面還没有一

人可以「獨步」天下，南田開拓新領域也是必然之事了。至於「耻為天下第二手」之說，「此亦古人焚棄筆硯常語，非真盡舍山水專作花卉也。後人考證惲畫，至謂某年作花卉，不幾於癡人詳夢焉」？戴熙《習苦齋畫絮》對此所作的評解，我以為頗有道理。

進一步說，此則軼聞的可靠程度究竟如何，我看亦值得懷疑。因為事實並非如此。縱觀惲壽平一生，惲氏從小到老從未間斷過畫山水。況且，惲壽平的山水「筆墨均在石谷上」。

張宗祥先生在《為叔通同年題藍洲年伯畫梅花書屋遺卷》詩的一句自注中曾寫道：「惲氏以南筆仿清閟，冷雋秀潤，畫極似之。」惲壽平的山水筆墨，大有清閟閣主倪瓚之逸韻，簡潔純净，冷淡幽雋，以及其畫中的個人性情、精神氣質，都非同一般，「真不食煙火者」。

清初畫家，除惲壽平外，張宗祥先生還「極愛沈若天（灝）」。先生以為：沈灝「用筆爽辣分明。其仿古諸作，尤能得唐、宋精髓，惜流傳不多」（《畫人逸話》）。

八　論清初「四僧」

清初「四僧」雖看破紅塵，皈依空門，以和尚自居，然均帶儒家文人習氣。「四僧」的畫法是富有生氣和新意的，這主要體現在表現形式和筆墨技法上，它不僅使清初山水畫得以復蘇，出現了新興局面，而且還超過明代，甚至可以與宋元媲美。「四僧」運以天資學力，各樹特幟，卓然為後世法，開「新安」（漸江所開）、「金陵」（石谿所開）、「揚州」（石濤所開）、「江西」（八大山人所開）諸畫派之先河。

張宗祥先生曾經指出：「自雲林之後，一變為漸江，又別出為垢道人。……然雲林雖冷而秀潤，漸江則冷極而秀潤較差，真深山老衲。程邃荒寒孤冷之極，讀其畫幾疑身處無人之境，蓋垢道人無論濃淡，皆喜用枯墨也。」（《畫人逸話》）

倪瓚之後，學倪者雖多，而真正能得其神髓者，惟漸江、垢道人（程邃）。漸江得之「一變」，「又別出為」程邃。

周亮工《讀畫録》云：「漸江足當雲林。」石濤對漸江深為折服，對漸江畫題跋甚多。石濤在跋漸江《曉江風便圖》時寫道：「筆墨高秀，自雲林之後罕傳，漸公得之一變。後諸公實學雲林，而實是漸公一脈。」「新安畫派」的畫家筆多簡略，皆宗倪瓚，

蓋漸江導先路也。就當時清初畫壇的影響而言，石谿、八大均遠不及漸江。

漸江善寫黃山。其畫多峻嶺奇松，懸崖峭石，具有超塵拔俗的品格，凜若冰霜的傲世神態。漸江喜用中鋒，較少用側鋒，其呈方形或長方形的幾何體山石，也是鈎勒的多，皴擦的少。他的畫，既似倪又不似倪。「新安畫派」的查士標，在評論漸江之畫時明確指出：「漸公入武夷而一變，歸黃山而益奇。」歸納出漸江在繪畫藝術上不斷變革創新的發展軌迹。

由於漸江的精神深處浸透了「冷」，所以他的畫「冷極」，具有清峻冷逸的獨特風格；又由於漸江的思想心靈凝固了「静」，所以他的畫「真深山老衲」。

垢道人程邃，程正揆的遠房侄子，鑒賞力强，家藏亦夥，為印壇徽派之巨匠。程邃的人品、學問、識見、交游與多種藝術素養，豐富了他的繪畫內涵。他自言其作畫是「鎸刻之暇，隨意揮之，以洩胸中意態」。程邃喜畫荒凉之深山，不信請看張宗祥先生在一九六零年正月《庚子病起題垢道人畫册》之八絶：「結個茅亭溪水濱，老松古木作幽鄰。隔溪山色分明好，苦緑生新報早春。」「漁父歸舟古渡頭，風波恬静坐悠悠。問君來往江湖久，見否忘機有白鷗？」「兩岸荒荒無小村，長橋横卧水波昏。行人借得風帆力，誰問橋邊舊水痕？」「樹抱山迴一徑通，巍巍古寺據山中。世間名勝僧居盡，殫竭民財築幻宮。」「竹茂有時嫌葉密，松疏更好着花香。山風山月真幽趣，松下方能領略長。」「樹已忘年知樗散，山同拳石少雲生。偶然剩此無人境，留得一溪溪水清。」「雲棲雪後鑿雷亭，坐聽泉聲響不停。可惜畫中荒寂甚，道傍亭子少人經。」「誰道日長如小年，曉看雲氣出山巔。晚來又向斜陽坐，細數歸鴉叢樹邊。」中國古典美學所注重的是詩畫聯結的審美聯覺的問題，張宗祥先生的這八首詩，實道出了程邃畫的山水，清奇冷艷，「荒寒孤冷之極」，確有静似太古之感，「讀其畫幾疑身處無人之境」。他的山水「無論濃淡，皆喜用枯墨」，似寫似擦，潤含春澤，乾裂秋風，追求荒拙樸茂的氣象。

枯筆焦墨，是新安派畫家普遍運用的筆墨表現技法。但是，程邃把金石趣味注入於這種技法裏。當時此種趣味在時人眼中還很陌生，以為不可思議，直至百年之後金石學興盛才為人們所注意、理解。故程氏繪畫之影響，不在當時而可以遥傳於晚清。在中國畫藝術裏，金石趣味的追求，程邃可為「前驅」。正因為他的畫中有金石之味，因此別具神味。

對「四僧」之石谿，張宗祥先生的斷語是：「石谿出自啟南，工力實較石濤為深，學之亦不致狂野。以其質實，人不易偽，故仿石濤、八大者多，仿石谿者少。」（《畫人逸話》）「石谿畫不以奇勝，而工力彌滿，法度謹嚴，學之殊少流弊。然近世皆師石濤者，蓋可縱横亂寫，以欺世俗也。石谿大幅精力尤充沛，觀其布局運筆，過田叔（藍瑛）遠矣。」（《續畫人逸話》）

石谿畫法宗沈周（啟南），且「跬步不離」（張宗祥《論書絶句・石谿》）。石谿喜用秃筆、渴筆，以乾求潤，用墨尤以積墨見長。其畫沉着堅實，生辣蒼健，以氣韻勝，深得元人大家之長。他的大幅巨作，「精力尤充沛，觀其布局運筆」，渾厚蒼古，意境深幽，過明末「武林派」之首藍瑛（田叔）遠矣。石谿最為知己的同鄉好友程正揆，在石谿臨王蒙的畫上曾題云：「山人黃鶴老山樵，三百年來竟寂寥。非是金針無暗渡，阿師脂粉忒輕描。」石谿在清初有「當代王蒙」之稱譽，被推為三百年來得

王蒙正傳、發揚王蒙畫法的傑出代表。

石谿筆多繁重，「工力彌滿，法度謹嚴」。近現代中國山水畫的一代巨匠黃賓虹先生很受他的影響。

對於程正揆，張宗祥先生在《畫人逸話》中發表了如下的見解：「與石谿友善，畫則自立門户。用筆極簡，明、清間有此一法。……程氏愛畫長江風景，相傳平生作百卷，予見六七卷。用筆過簡，易作偽，楚、贛之間時有贋鼎。」

程正揆，號青溪道人，故畫史中有石谿「粗服亂石」、青溪「冰肌玉骨」的「二溪」之説。程氏畫理精深，「書畫均以拙勝」（《論書絶句・石谿》）。程正揆的山水，得之董其昌親授，後則自出機軸，喜用禿筆，筆情縱逸，運北派而入「南宗」，枯勁簡老，韻格高古。在清初畫壇，程氏自有特色，是令人注目的一家。尤為獨到處，程「愛畫長江風景」，名為《江山卧游圖》，相傳平生作了五百餘卷，以第一、第二、第三……，乃至第一百、二百，直至第五百而區別之。用如此獨特的形式來創作中國山水畫，這是歷來所没有的。

總之，石谿筆墨，與石濤相伯仲，且「工力實較石濤為深」，故畫史上習慣將他倆（均以「石」字為名號）并稱「二石」。更有「後無來者，二石有焉」（秦祖永《桐陰論畫》）之説。「然近世皆師石濤者」，是因為在近代，石濤的影響之大已如日中天。石濤逝世前，聲譽、名望都遠不及漸江、石谿、八大。當時，板橋鄭燮亦説：「石濤名不出吾揚州。」「然近世皆師石濤者」，亦因石濤易學，以為學石濤不需要在傳統上下多大功夫便「可縱橫亂寫」，胡塗亂抹，「以欺世俗也」。

「借古以開今」的石濤，孤高奇絶，筆意縱恣，瀟灑豪放，脱盡畫家窠臼，為清一代大寫意派泰斗。石濤的畫妙在中小幅，縱橫排奡，筆潛氣斂，不事矜張，其奇肆處還有静穆之氣。尤其是他的册頁最為精彩，很能給人一種痛快和新鮮之感，亦最能代表其藝術水平。

言及石濤「山水中畫竹」，張宗祥先生分析指出：「石濤竹凡三種：一葉向上（此與南田所畫大不同），一下垂（此與石谿所畫又不同），一横點（此或作小枝，小點代蘆葦）。」（《畫人逸話》）

先生畫友張大千，好師石濤，時作石濤假畫以矇世人，人盡知之。張大千的假石濤，張宗祥先生認為：「意境奇特，運筆靈活，自是所長。人物衣褶纖勁飄逸，大似子畏，又與苦瓜不同。所惜僅得石濤輕筆，厚重處一無所得，尤見於山水中畫竹。」（同上）

至於石濤山水畫中「一葉向上」、「一下垂」、「一横點」的三種「石濤竹」，「大千作此，無一似者」（同上）。故張宗祥先生昔日曾笑語張大千：「此後假石濤慎勿畫竹，畫竹原形立見矣。」（同上）

而張大千所摹的敦煌壁畫，先生視之甚高，以為「則真足傳世」。（同上）

「以畫虎名」的大千之兄張善孖，張宗祥先生則有一段頗為風趣的話：某日，善孖「邀予過其滬寓，柙畜小虎，指虎爪示予：『此為睡時爪狀。』又隔籠挑之怒，虎舉跖舒爪，曰：『此為怒時爪狀。』體物之工如此。善孖戇，不及大千巧，故畫虎外無

他能」（同上）。

對八大山人朱耷，張宗祥先生有如下之說：「八大山人，本明宗室，名耷（音揭），屬贛藩支下。國亡流轉江湖，以畫自給，易名「𡘙」，意若曰哭不得、笑亦不得也。人不識此字，則離而為二，呼曰「八大」云。畫以怪勝，其山水尤意境奇絕，然少見。見者多草蟲鷄鳥之屬，花卉亦時有。畫時懶蘸墨，往往用舌舐筆出之，姿態乃更足。」（《續畫人逸話》）

八大山人早年是學山水畫的。他欽佩董其昌，四十多年來學董不輟。他的行草不僅深得董意，而且他的山水亦深得董意。八大「山水尤意境奇絕」，好寫殘山剩水、地老天荒之境，蕭條淡泊，閑和嚴静，使人感到奇致之外，並有藴藉含蓄的韻味。他所寫景物往往極為平常，然而結構却十分奇巧，且時用禿筆枯墨，隨意鈎寫點擦，真是恣意縱横，蒼勁圓秀。

八大山人的「畫以怪勝」。他愛畫石，鈎石尤見筆力。八大總是以一筆氣勢若龍的轉折綫條，畫出石頭的結構、塊面。他的畫，大多都有這種上大下小、頭重脚輕的怪石，讓人產生一種不穩定的感覺，從而把人們引入驚險的境地。八大筆下的石、松、荷最佳，往往信手涉筆，妙趣天成。八大山人是清一代大寫意派的泰斗。他的繪畫成就，主要在大寫意花鳥畫上。他的花鳥畫筆簡而勁，無獷猂之氣，意境開闊，尤能表現他的憂憤與巨恨。

從八大作品中顯示出來的美學價值看，八大完全從主觀臆念出發，從内在本質上去體認，而不拘於形的表象，并與其「自心」融為一體，使之筆下的藝術形象在「自性」中得以流出，富有極為强烈的個性。

張宗祥先生還說：「當時有一貧女，仿其畫售以養母，八大聞而訪之，閱其畫，又嘉其志，甚喜，即以名印數方贈之。永曆在雲南，八大間關赴之，逗留碧鷄、金馬間，故滇中亦有其遺墨。後歿於滇，葬大理。今聞江西亦有八大墓，豈自滇遷葬乎？然大理之墓，聞滇友云固仍在也。」（同上）接着，先生又說：八大「在揚州曾鬻畫。所畫松鶴為多，偽者不勝計，予所見四五幅，無一真者」（同上）。為此，張宗祥先生專門發了一通頗為獨到的見解：「八大畫今所見作「𡘙」字者少，豈因人呼為「八大」後，遂改題此二字乎？此猶可强為之解，若板橋之題「鄭爕」，「復堂」之題「李鱓」，究竟為「燮」，為「鱓」，為「爕」，為「鱓」？豈己名而不能別，至於誤題？此真不可解。然今固有八大、鄭爕、李鱓之畫，畫甚精美，而人皆以為真者。錢澧或題「澧」作「灃」，二字古本通用。若「𡘙」之分為「八大」，「燮」之誤「爕」，「鱓」之改「鱓」，真不解其故矣。」（同上）

清乾隆中葉至咸豐末年的清代後期，卓然以畫名世者，時稱有奚（岡）、黃（易）、湯（貽汾）、戴（熙）四大名家。奚岡「書畫詩篇皆入妙」（張宗祥《咏西泠前四家》），「畫名遠出書名上」（張宗祥《論書絕句・奚鐵生》）。對奚岡之畫，張宗祥先生評謂：「畫早年仿古，後乃自出機杼，運筆神俊，點尤出色。惟布局少變化，類放翁七律，重複者多，此其所短。日本人極重之。」（《畫人逸話》）

奚岡狷介高潔，張宗祥先生記曰：「奚鐵生（岡），杭人。小試時，縣令知其能畫，命吏呼之畫，傲不應，吏曰：『此非童生（諧銅），乃『鐵生』。』奚聞大喜，即字之。知友貴後，即不往還。中年遭回祿，母妻相繼亡，孑然一身，淒涼下世，未及六十也。」（同上）先生《咏西泠前四家》詩裏亦有句云：「鐵生以鐵作生涯，冬館嚴寒着冷花。書畫詩篇皆入妙，一編海外拜名家（奚鐵生印譜書畫及《冬花館詩集》，日本皆有輯印）。」

戴熙平生極推重奚岡，其因是戴山水工烘染，少俊爽之筆。與戴同時而年略長的海鹽李修易（乾齋）畫的山水，由於出筆俊爽，類奚風格，戴亦極推重之。故張宗祥先生曾進而論及：「此猶董香光晚年時臨南宮書，皆自知其短，欲借助於他山也。其實各有致力之處，各不相掩，正不必於此較量工拙耳。」（同上）

與奚岡同時的方薰（蘭坻），「山水、人物、花卉皆精」（同上）。「用筆秀潔，造詣極深，微嫌力弱」（同上）。由於奚岡不甚善之，故方薰之畫雖名重於嘉興、湖州一帶，而杭人殊不珍視。

平心而論，方薰之畫筆意挺秀，設色沖淡。其山水結構精微，風度閑逸；其花卉娟潔明静，綽有餘致。其晚年尤好作梅竹松石，寫生有極荒率者。有趣的是，論者每將其與奚岡并稱。當然，方畫「微嫌力弱」，無沈雄蒼古之趣而有單薄之嫌。張宗祥先生嘗謂：「予喜其沉静秀潔，所藏山水、人物、花卉均具。頃又見潘雅聲臨其《太平盛事卷》，所畫皆閭巷間小販，若吹糖人、補鞋、釘碗之類，計百人。聞為乾隆南巡時進呈之作，想原物不在人間矣。閱臨本猶神態奕奕如生也。」（同上）

時與奚岡、黃景仁唱和的黎簡，張宗祥先生評謂：「黎二樵（簡），廣州人。書學王，畫學董，皆未得真諦，畫疏簡處亦有似玄宰處。清二百餘年間，廣東藝人也。」（同上）

對黃易之畫，張宗祥先生則謂：「黃小松（易），杭人。印為八家中稀品。畫瘦而能潤，淡而不冷，簡而不枯，結局、運筆、設色無不雅馴，另成風格。此真逸品。」（同上）黃易博學多才，其篆刻被稱為丁敬後一人，對浙派印風的形成起了相當大的作用。黃畫無落筆痕，富金石味，其超然的静態和秀雋空靈的筆墨意趣，「無不雅馴，另成風格」，深得董其昌畫旨，「真逸品」也。此誠如張宗祥先生《論書絕句・黃小松》詩中所吟：「細竹山花秀復幽，清泉明月石間流。」亦正如張宗祥先生《咏西泠前四家》詩內所咏：「若從畫法評刀法，好向雲林冷處求。」句下，先生還自注之：「黃小松書畫篆刻皆秀雋，別有風度。」

至於湯貽汾、戴熙（鹿牀）在中國繪畫史上的地位，黃賓虹先生有云：「言山水畫者，於清代名家稱『四王吳惲』，又曰『四王湯戴』。惲虛而吳實，猶之湯疏而戴密也。」（《古畫微》）

對湯畫，張宗祥先生曾言：「湯雨生（貽汾），秀潤娟潔，金陵一派中後來之秀，氣魄稍弱。一家子女媳均能畫。予見四屏幅博古拓片，中補花卉，全家春節歡宴時筆也。禄民更以仕女著名，亦清麗不俗。」（《畫人逸話》）禄民，乃湯之第三子。另二子亦能畫。

至於湯貽汾之孫、現代海上畫家湯滌（定之），張宗祥先生評及：「工力甚深，資質亦高，雖時有草率品，然規範故在。日處滬上，而無海上作家欺人之習。晚年以畫蘭自喜，即有縱橫瀟灑之致，要不及楊龍友多矣。山水秀亦不及其祖雨生。」（同上）

對戴熙，張宗祥先生認為：「自清一代言，恐當以鹿牀為殿軍。」（同上）又曰：「耕煙以後柔靡甚，文節靈心闢一途。」（《仿鹿牀小幀》）戴熙（文節）山水平工穩妥，氣韻雅净，精於用墨，蒼鬱秀潤；遠宗「四王」，能得王翬、王原祁之兼長，居然自「闢一途」。張宗祥先生《論書絶句・戴文節》詩中有句云：「亂疊山頭嵐氣清。」先生在該詩自注中又寫道：「文節畫山皆不起圭棱，而自然空濛靈秀，實最難能。」

在《畫人逸話》中，張宗祥先生還提出了這樣的問題：「鹿牀歸杭後，所作畫得意者，署款時『戴』字末撇，均在『異』字長畫上，此蓋暗自標識者。辛亥初，鹿牀畫與徐俟齋畫價值相等。又四五年，俟齋價如故，鹿牀日高，相去數倍矣。解放後，以其為清效命，一落千丈。此藝術也，我知終不能埋没。」先生又謂：「予性粗率，不能烘染，故刻意欲臨鹿牀，但始終不能救我之病也。鹿牀有時仿董玄宰，而墨氣尤厚。曾見一泥金扇，玄宰復生，當亦認為青出於藍。索值三百金，畫一不二，無錢浩嘆而已。」（同上）此外，先生還告之：「鹿牀大幅殊呆滯無韻，亦少見。最佳為其隨手遣興小品。」（同上）

十　論海上畫家

從一八四零年鴉片戰爭以來，在中國傳統文人遭受無情打擊的形勢下，以趙之謙、任伯年、蒲華、吴昌碩、虚谷等和寓居畫家三百餘人為代表的「海上畫家」（或稱之為「海上畫派」、「上海畫派」，簡稱「海派」），争奇競秀，悄悄地在近代社會的新興城市、我國東南大都會上海崛起。它頓時使中國花鳥畫畫壇的冷落局面有了改變，花鳥畫的位置似已取代山水畫而成為畫壇之首（至少也可與山水畫分庭對抗），放射異彩。它開創了一代新風，登上了中國文人畫的又一高峰，獨領風騷近百年。

完全可以這樣說，「海上畫派」對近代中國花鳥畫的發展和影響作出了巨大的貢獻；也可以如此說，「海上畫派」已成為我國近代畫壇最重要的支流，是近代中國繪畫史研究中的重點。

趙之謙，開「海上畫派」之先河，是海上畫家中最早向正統派提出挑戰的人物，以至對後來的「海上畫派」、「海派」藝術都産生了非常大的影響。張宗祥先生《畫人逸話》中說：「趙撝叔（之謙），三十歲前畫山水，款書仿魯公《争座帖》。後乃專畫花卉，能作雙鈎工筆，氣勢盤薄，前無徐青藤之野，後無吴昌碩之獷，卓然大家，品居字上。老蓮衣鉢，在浙中尚有任氏能傳。撝叔精神，伯年參其一二，昌碩去之遠甚，未見傳者。」

至於「三任」，張宗祥先生有如下說：「三任以渭長為第一，伯年次之，阜長殿軍，此公論也。渭長不壽，早年極寒苦，姚梅伯見其畫，以為可造，延之家中，出藏畫使臨摹，遂成妙筆。梅伯又時時為之題句，故渭長後來款字，往往仿梅伯。伯年創作最多。予得《無量壽佛》一幀，佛坐菩提樹下，高逾尺，赭色塗面，頂旁略著數髮，禿乃更顯，垂眉不長，眼含笑生皺紋，粗率若不經意，而神態無微不顯，筆墨出老蓮、新羅之外。又見一幀，以山水中横點之法，畫尺餘長叢竹數十竿，暮靄蒼茫，望之森然竹林也，下補流水小石，真所謂無煙火氣亦無筆墨痕矣。渭長宗老蓮，衣褶鈎勒，近世無對，然晚年亦有脱略形迹之作。予得一扇，二蕉葉上坐一紅衣女，對爐煮水，全畫皆彩墨塗成，無鈎勒輪廓處，幾如近世水彩畫，題識三次，想亦平生得意之筆。阜長早年為泥水匠，渭長勸之學畫，用力甚勤，仿老蓮不敢失尺寸，其精者亦能與渭長工筆相混。梅伯亦偶為之題記。但除白描濃飾工整之外，他皆近俗。款尤劣，故不多著字。」（同上）

這裏首先要指出的是，與「三任」關係異常密切的「梅伯」，乃姚燮。梅伯，為其字（又號大梅山民）。姚燮工詩文，尤精填詞，有《大梅山館集》問世。其寫意花卉奇特，張宗祥先生評為：「可入逸品。胸有書卷者，洵不同也。」（同上）

任熊（渭長）筆力雄厚，氣味静穆，畫人物宗陳洪綬，藝品較高。其人物、山水、花鳥、蟲魚、走獸，均無一不精。任熊平生最為得意的傑作之一，便是歷時兩月之餘，住姚家，為姚梅伯創作的一百二十幀的《大梅山民詩意圖》。

對任薫（阜長）之畫，張宗祥先生《鐵如意館題畫詩》還録有《孟望渠弟以任阜長畫索題》詩一首：「雪花漫天冰匝地，伸手手僵指頭墜。孟生携畫衝雪來，讀畫忽若薫風至。磁缸菡萏發清香，坐席芭蕉鋪軟翠。畫裏猶嫌夏日長，抛書欲作南窗睡。倏炎倏凉世態更，為裘為葛人情異。平生不解嚴子陵，五月披裘是何意？」

任頤（伯年）從任熊、任薫學。後又至甬，在姚燮家中飽覽所藏名迹，始稍變師法，「人物參新羅，花卉參撝叔」（張宗祥《畫人逸話》），遂成為「海上畫派」的中流砥柱。

任頤酷嗜鴉片。當時上海灘多開燈售鴉片。有一店，任氏無論嚴寒還是酷暑日日必至。求畫者欲速得任伯年畫，則與伺候煙盤之人相結納，便能如願以償。店内為此備好筆墨顔料，任氏鴉片癮過足後，請其落筆常常揮寫自如，又快又好。據張宗祥先生描述：「一日大雪，伯年冒雪行路中，至店吸煙，忽有所會，索紙筆以淡墨揮灑，作風雪旋轉空際狀，旁無別物，署曰

「白戰圖」。此神品也，不知流落何許。」（同上）

可見，任頤才思敏捷，落筆如飛，大膽創新，變化神奇。所以張宗祥先生說：「伯年人物、花卉、鳥獸均佳。早年款仿魯公，畫多人物，亦皆老蓮一派，工而未入化境。嘗見其畫稿數十紙，皆各種魚類，孰為盛名可以倖致也？間作山水，率直疏放，墨氣亦佳，獨少幽靜迴曲之趣。」（同上）

任頤是位全才畫家。他的題材十分廣泛，人物、肖像、山水、花卉、鳥獸等應有盡有。他的造型最大的特點是，寫實與變形誇張的巧妙統一，使他的形象寫實中有意趣，形雖變而不失真。他畫的內容極為豐富，真實生動，其世俗性的情調在他的手裏已發揮到了淋灕盡致的地步。他所表現的手法，工筆、意筆、没骨，又無所不能，無所不精，可謂古今獨步。如果不是這位偉大的藝術巨匠的過早夭折，任頤的藝術成就和藝術品位必定能臻一個更高的境界。

張宗祥先生對傳統的中國人物畫，曾提出了：「畫人物須具學問，一知當時服飾器用，二知當時環境，三知所畫為何等人，四知所畫為何等事，方能一一吻合。有人求題王一亭畫《伏生授經圖》，伏生睜目高坐宋時人為秦檜所製太師椅之上。只能退回，不着一字。以此類推，可知其難。」（同上）

據說，任頤時在上海用「小折子」（當時的速寫本）去豫園老城隍廟一帶畫速寫；有時吸取泥塑中的「捏像術」，於衣袖之中用泥土對着各種人物捏塑。任氏還把西洋畫素描、色彩、速寫以及民間繪畫、民間雕塑和傳統文人畫的筆墨傳統十分自然地熔為一爐，使他的藝術路子走得很寬。為此，張宗祥先生要發感嘆：「孰為盛名可以倖致也？」

晚清畫壇被稱為「四任」者，除上述衆知的「三任」外，還有一位便是任熊之子任預。任預，字立凡，性疏放，工山水，別闢蹊逕。張宗祥先生謂：「任立凡為任氏後起之秀，人物、花卉、山水均畫，無一不能，亦無一能精。以山水論，尚不若伯年偶然縱筆狂掃之作別有風格。人物、花卉，更瞠乎後矣。」（同上）

對於「無一不能，亦無一能精」的說法，張宗祥先生在評論久居上海的學生馬公愚書畫時，也說過這樣的話：「近公愚弟亦能仿其兄（馬孟容，也是張宗祥先生弟子。先生評其畫為：「亦簡潔有致。用心專，用力勤，惜質魯，且又不壽。」）作菊蟹，公愚以售字起家，無體不書，乃無一能精。甚矣藝之不可不專，而不可隨人俯仰也。」（同上）這個「藝之不可不專，而不可隨人俯仰」的話，不可不說是一句至理名言。

對自己的學生，張宗祥先生在提到頗有名聲的現代海上畫家鄭午昌時，還有過一段很有意思的記載：「鄭午昌弟山水有奇氣。一日，携所畫一軸見貽，且曰：『冷師，予近刻一印，專嚇上海人。』予問何語，則展畫指押角印示之，曰『嵊縣人』。蓋其時海上綁票之案，十九出嵊人也。」（同上）

我師從張宗祥先生晚年的最後三年，在先生書案的藤椅背後，總是懸掛着他曾用五圓人民幣的「高價」買進的蒲華六尺花卉大堂。因為蒲華的作品，在五六十年代還是很不值錢的。當時在杭州舊書店、古玩店，常常花五角錢便可買回一長條的蒲氏

墨竹真迹。

對於時俗頗不見重的蒲華作品，張宗祥先生鮮明地指出：蒲華「畫有天趣，用筆直舒橫掃，無不盡之鋒，真寫而非畫。花卉尤佳」（同上）。張宗祥先生亦曾對我感慨地言道：「蒲作英的畫，其實是不錯的。他的畫瀟灑，水墨淋漓，有氣勢。但他賣畫為生，貧窮潦倒，一生為了生計大量畫應酬畫，故習氣較重。他的畫，好壞懸殊，草草應酬太多，大大影響了他的作品價值。」（見拙文《張宗祥論書法》）

蒲華，人呼之為「蒲邋遢」，一生落拓，以書畫自娛，兼以鬻字畫為生。他長吳昌碩十二歲，與吳相交達四十餘年。他「日縱酒不修邊幅，天雨醉歸，着釘鞋上床，便伸足入被中卧」（同上）。蒲華的老命亦傷在這「酒」上。一日，他醉歸「鷄犬一屋」的寓所，長醉不醒，原來醉眠中忘了取出假牙，以致酣睡時假牙落入喉管，造成氣塞而亡。

開「海上畫派」之新風，首推者應為蒲華。蒲華「幼極聰慧」（張宗祥語），天資高邁，風神超逸。他以篆隸、行草之書入畫，「用筆直舒橫掃，無不盡之鋒」，勁峻渾厚，一片天籟，「真寫而非畫」。他的山水多濕筆，多「水墨淋漓」，豪氣縱橫。他最擅寫竹，近百年間無人可與其比肩。他畫竹懸筆中鋒，寫竿枝直揮衝天，劈葉如刀斧下斫，風雨驟至，尤善結頂，人稱為「蒲竹」。晚年筆老墨精，更是超邁絕倫。

集中國傳統文人畫大寫意路數之大成、並登其峰者，吳昌碩也。

吳昌碩，不僅是「海上畫派」中最傑出的大家，也是晚清畫家中成就最大、最為突出的一位。他的影響一直迄至現代，齊白石、潘天壽都無不受到他的影響。

對吳昌碩，張宗祥先生是如此評論的：「吳昌碩（俊卿），湖州人。學畫極遲，自江蘇候補不得意歸海上，以篆刻為生，畫尚不能工也。日走任伯年之門，觀其作畫時運筆調色。伯年嗜阿芙蓉，畫必於夜。昌碩夜必往，伯年厭之，以語人。人告昌碩不如拜作師，昌碩即師伯年。其後名盛，或乃曰非師伯年。」（同上）

關於吳昌碩師從任頤之事，吳的大弟子陳師曾於《中國繪畫史》亦曾明確指出：缶老「初問道於任伯年，後乃自參己意。金石篆籀之趣，皆屬之於畫，故能兀傲不群」。

張宗祥先生接着又說：「然昌碩一生，印第一，字第二，畫究第三。」（《畫人逸話》）先生這一見解，在其《論書絕句・吳缶翁》詩自注中亦有同樣的表述：「老缶治印第一，字第二，畫最晚學，居第三。」

先生此論，正與吳氏自論相同（吳本人嘗謂：「人說我善作畫，其實我的書法比畫好，而我的篆刻更勝於書法。」）張宗祥先生認為，吳昌碩「治印第一」，他的「刀似筆」，「最精琢印仿泥封」（同上）。他的石鼓文「用筆如刀」，「獵碣書成筆露鋒」，「清卿（吳大澂）之外別開宗」（同上）。「《石鼓文》周、魏之案，懸而未決，玩其字體，用筆皆鬱而不暢，似非後世筆墨所書。愙齋（吳大澂）臨摹略存其意，缶翁則超於象外矣，然筆力恣肆，故是佳作」（同上）。對於吳缶翁的書藝，近代高僧弘一大師

在談到「寫字最要緊是章法，章法七分，書法三分，合成十分，然後可名學書」時，云：「吳昌碩的字并不好，不過有幾分章法而已。經云：『是法非思量卜度之所能解，』書法亦爾。」（曇昕《音公本師見聞瑣記》）

吳昌碩的藝術造詣是多方面的。但最突出的，是他以篆隸筆法入畫，將幾十年書法的功力熔鑄在自己的繪畫中，使其作品具有强烈的書法趣味，如屈金墜石，氣勢磅礴，力量雄渾，還有便是大膽用色，着色濃重，墨中帶色，色中帶墨，一筆多色，色上叠色，成為歷代寫意畫家中最善於用色者。這就難怪張宗祥先生嘗曰：吳昌碩「初畫尚有輕筆，後則重而蠻橫獷悍矣。獨能造意境，設色亦重而不俗，此其所長」（《畫人逸話》）。

吳氏偶作山水，頗有雅趣。在《鐵如意館題畫詩》中，張宗祥先生存有一首《題吳昌碩為譚復堂畫〈煙柳填詞圖〉，調寄〈南歌子〉詞：「遠浦垂垂柳，横塘漠漠煙。夕陽無語下前川。極目蒼茫，獨倚曲欄邊。　古意憑詞寫，牢愁仗畫傳。展圖寒夜小燈前。二老風流，宛在想當年。」

虛谷的畫，在同時代的畫家中格調最為高雅清逸，他的藝術有着雋永而持久的魅力。張宗祥先生《畫人逸話》指出：虛谷「早年亦揚州、焦山之流，畫金魚、松鶴、石筍、松鼠之屬。晚乃神化，畫金魚數筆鈎勒，畫松鼠毛如竪立，畫葉多用方筆。此眞近代逸品，惜所傳不多。久住上海關帝廟，清光緒十七年曾至杭州」。

虛谷的畫題、立意，與海上畫家均有着同一的諧俗傾向，不過虛谷表現時，却沒有流入淺薄、甜媚的弊病，相反不失清新、雋逸的格調。虛谷晚年更是大膽地將山水畫中的乾濕筆法融入到花鳥畫中去，喜用方筆、斷筆、戰筆、枯筆、逆筆，加上他行筆時産生顫動和乾毛的澀勢，使其筆綫的動勢，與律動的節奏感大大地加强，更使其作品有着濃厚的變形意味、抽象意味，以及幾何結構、裝飾意趣等。而這些藝術特質，又恰恰包含着現代藝術的重要基因。所以可以這樣說，虛谷是中國傳統文人畫新的審美意識的積極開拓者。在用色上，他水分飽滿，頗有新意，色調輕淡雅潔，有似水彩畫的透明感，與其率放紛披的筆法結合得很好，更增加了他的作品輕快利索、明净空靈的趣味。虛谷的色彩，突破了前人層層渲染或工整細膩等程式，出現了活潑的生機，「此眞近代逸品」。

然而虛谷一生作品極少。他雖是出家人，却不吃素，亦不禮佛，是和尚又非和尚，成為一個萍踪浪迹的「書畫僧」。他出家後，往來蘇州、揚州、上海、杭州等地，為着生計，以鬻畫為生。由於「虛谷飲酒食肉，年需四五百金，一侍者為之料理，筆資足一年供養，即不畫，往往二三月間已擱筆矣」（同上）。而現在市面上衆多的虛谷作品，基本上均是上海中國畫院老畫師江寒汀先生為謀生計所仿造的，且「造」得真假難辨。

據江氏生前好友、與江同列「上海花鳥畫四才子」的陸抑非先生相告：江寒汀曾得虛谷常用印章數枚。江學虛谷的畫可以亂真，但學虛谷的字却難以過關。於是，江寒汀總是先在畫紙的題款處摹寫或臨寫虛谷的款書。一俟款書之字「過關」，便再仿畫虛谷。江氏仿造虛谷最大的特點是，從不以臨摹的方式，而是以「仿造」的形式自己揮寫虛谷的作品。這既表露了「江虛

谷」（江在上海灘有此美名）的真手段、真本領，也表現出賞鑒虛谷作品真偽的難度。

有「費派」美名的費丹旭（曉樓），所繪仕女極工，能獨開生面，不落前人窠臼，惜早死。據張宗祥先生《續畫人逸話》記載：先生曾於海寧硤石「別下齋」主人蔣生沐（光煦）後人處，見到過費丹旭的一個寫生橫卷，「高僅尺餘，長不逾三尺，中畫堂屋樹石，堂中設宴，座上人不及寸，男女均有，皆時妝，一僕方捧盤向內行，見其後影，穿青衣，帽後垂辮髮。蔣氏子弟語予曰：此為《歲除家宴圖》，畫中人皆畢肖，尤其是見背影之僕，凡識僕者，見其背影，皆能知之。此僕原為費氏來硤時伺候費氏之人，每將離硤，則給錢酬其勞。其年費氏給錢，僕堅不受，求寫小影。費難之，固請，則曰：『主人方欲畫年終合家歡宴圖，我當寫汝入圖中。』乃着此背影。此亦可證其寫生之工矣」。張宗祥先生還曰：「曉樓花卉亦秀逸可愛。」（同上）

費丹旭與張廷濟（叔未）、張熊（子祥）同時受聘於蔣生沐的別下齋，費氏每年酬金一百，二張每年各酬金八十。費丹旭每年在硤石住二三個月，為蔣氏作些畫。據張宗祥先生《畫人逸話》載：「蔣有侄從之學，費去時，以印章稿本授蔣，故市上贋品皆出蔣手，能辨者少。然柳葉帶草，終不似費之輕靈流麗也。」

費氏之子費以耕（餘伯），能繼家學，然畫之靈秀不及乃父，惜早世。張宗祥先生還說：「曉樓孫恕皆（有容），與予同鄉榜，癸卯科又入棘圍，替人代作，犯法革去舉人，善駢儷文，然不能畫。」（《續畫人逸話》）故先生遂有「至餘伯而費氏畫學絕矣」（同上）之評說。

張宗祥先生《鐵如意館題畫詩》首篇，便是《題費餘伯畫人物册》十二首詩。讀先生這十二首富有不少哲理佳句的詩，眼前似乎會在似畫又不似畫的審美幻覺裏，看到這十二幅構圖、筆墨、布色、意境均全然不相同的畫面。

這裏附帶插上一筆，張宗祥先生《畫人逸話》還點評到并非海上畫家的流寓浙江永嘉的山東人七道士曾衍東，先生評其人物畫為：「畫人物喜狀梁山泊中人，或迎春迎親執事。新羅之外，又具一格（偽品極多。近關山月愛畫戲劇中人，頗似之）。」

張宗祥先生還指出「篆書為清末大家，無一體不具，亦無一體不工」的吳清卿（大澂），「謫官居蘇，以書畫自娛。山水氣息淳厚，運筆亦有篆意」（同上）。并說：其孫、現代海上畫家吳湖帆，「近雖以畫名家，然纖巧取悅俗目，殊不能繩武也」（同上）。

此外，張宗祥先生論到的海上畫家還有：「張子祥（熊），嘉興人。早年畫花卉，六十後兼畫山水，然墨筆者多。享年八十四。又在滬售畫，故流傳之品甚多。亦喜作小蘆雁，翩翻有致。牡丹為其特長，晚年花葉皆圓。」（同上）張熊花卉古媚，山水力追「四王」、吳、惲，筆意老到。與任熊、朱熊（夢泉），時人稱為「滬上三熊」。

對於陸恢，先生評曰：「陸廉夫（恢），蘇州人。早年游吳清卿幕中，清卿未去官即為之捉刀，故清卿湘中畫，十之八九廉夫筆也。廉夫學石谷而更柔靡，且補筆不經意，往往累及全幅。以其功力深，故風行一時。」（同上）

對於高邕，先生曰：「高邕之（邕），杭人。晚年能畫，仿石濤，筆力頗健，少幽邃曲折之致。」（《續畫人逸話》）

對於吳穀祥，先生則曰：「吳秋農（穀祥），學唐六如，而畫柳絲極妙，直如鋼筆所畫，人物衣褶亦佳。清代學唐者二人，前為朱津笠（昂之），後則吳也。然吳不如朱之爽辣，工力深而神韻不逸。至若胎息幼丹，早年以細方筆作石，竹枝縱橫秀挺，六如真髓所在，則二子均未逮也。」（《畫人逸話》）吳穀祥生前極為蕭索，一柄扇子的潤資僅三角錢尚且無人問津。他到揚州賣畫失意而返，渡江時看到一日千里的長江波濤，不免感慨萬分，一氣之下將隨身携帶的筆硯統統地投入江水之中。意想不到的是，吳穀祥死後，他的畫却身價百餘倍，一柄扇子至少要賣到三四十金。這真是「畫之遇不遇真有時也（此為民國十七八年時之價）」（同上）。

還有吳滔（伯滔），先生論曰：「伯滔畫雖無特長，而氣息渾厚，質樸可喜，且運筆純熟，是其所長。」（同上）張宗祥還說，此人「極風趣」。凡不出潤資而求畫者，他在畫面上僅署「滔」字，不著姓；若此人再求之，他在畫面上便署為「滔滔」，意思是「此白叨光」、「再叨光也」，亦即「白討討者」。吳滔為求畫意，常於大雨之中外出觀景，頂笠披蓑，步行於小山、田埂間，深入生活，觀其風雨之勢。據說，還有一次他的家鄉崇德發生了一起大火，他竟登高徹夜眺望之，翌日即以硃砂潑寫了一幅十分別致的《火海圖》。張宗祥先生晚年言及此圖，嘗惜其「不知流轉何許」（同上）。

吳滔之子吳觀岱（岱秋），性殊吝嗇，有求畫者，其妻必先丈量畫紙之大小，即多一寸，亦必先索加潤資。哪怕是老友王福庵等都在所不免。張宗祥先生謂：一日，王福庵語及欲得其一小幀粗筆山水，但王此刻僅携錢八圓。岱秋道：「三尺者此數足矣。」於是，王福庵罄囊畀之。又一知友得吳滔畫一幅，欲其乞題數語，岱秋久久不應，友索之，則云：「未送潤資，何能下筆？」

吳岱秋「畫則布局不甚留意，惟求其滿」（同上），常語人說：「上海人就歡喜如此，我所以就投其所好耳。」張宗祥先生曾問吳岱秋：「君畫何以如此浪費筆墨，堆砌得如此之多？」「上海人出重價求畫，總望多畫幾筆方才舒服，所以我只能如此對付。」吳答。於是，先生乃云：「我知道他是個為金錢而藝術的人，没有辦法可以再向他多說什麼。他畫小樹石功力亦深，但是他東也一堆小石叢樹，西也一簇小屋矮林，處處都可以割裂開來，以東拼西凑為能事，終覺氣勢索然。」

顯然，作畫作書受金錢驅動，或借畫畫、寫字以求生財之道，肯定是既畫不好畫，亦寫不好字，是不能算文人畫家的，更不能算文人。既然立志做學問或搞藝術，就必然要抗拒外界的誘惑。讀書，做學問，搞藝術，無非是讓人生更充實更有趣，本不以求非份之想為念。正所謂「書聲金石同」（同上）。從古至今，做文人是發不了財的。文人要發財，就不需搞學問而去搞投機。或「不如且掩卷，隨婦作蠶傭。」（同上）那種既要做文人又要做商人的所謂「儒商」，在當今的現實生活中也是很難實現的。

十一　論花卉諸家

張宗祥先生在《我對於黃賓虹先生畫的看法》一文中，論及黃賓虹創造的黃氏花卉時，有過一段極為有名且精辟的論述：「講到花卉一門，工麗，人皆知為惲清于；古拙，人皆知為金壽門；秀雅，人皆知為方蘭坻；放縱，人皆知為李復堂；俊逸，人皆知為華新羅；豪邁，人皆知為趙撝叔；爽辣，人皆知為虛谷；橫悍，人皆知為吳缶翁；無論再往前推，若南田、望庵諸家的花卉，皆可以各自名家，垂譽後世了。」

「工麗」之惲冰（清于），其畫得惲氏壽平親傳。故「昔人評惲冰設色映日生光」（張宗祥《題王季梁（琎）夫人徐氏〈百花齊放〉遺卷》）。

「古拙」之金農（壽門），涉筆即古，不同凡俗，脫盡畫家之習。張宗祥先生在評述黃賓虹花卉時曾再提金農，先生回憶到：「我在四十餘前，見友人處藏有金冬心畫梅小幅，用赭石點花，當時曾有梅樹上從來無此花，筆底下不能無此梅，何以故，這才是雪滿山中的高士，不是月明林下的美人，而且可以不被孤山的林老頭兒霸占去做妻室的一段議論，諸友聞之皆大笑然其言。今在賓老花卉畫中，時時發見此種奇趣。」（《我對於黃賓虹先生畫的看法》）

關於金農之畫，先生《論書絕句・金壽門》詩之自注中還載道：「冬心先生之畫，首畫竹，繼之以馬，又繼之以佛，皆自出心裁，不宗古法。字雖終其身未變，然亦自出心裁之作。蓋一生書畫皆求解放，不受束縛者。」金農的墨竹，用筆極樸質，造型亦十分奇特，葉子闊而短，賦於一種「古拙」的氣氛。金農畫的梅、竹、馬，有時喜題為師自某人，其實他說的某某古人僅僅是個托名，「皆自出心裁，不宗古法」。他畫上的題識，總是那麼新穎別致。

至於「秀雅」之方薰（蘭坻），「豪邁」之趙之謙（撝叔），「爽辣」之虛谷，「橫悍」之吳昌碩（缶翁），由於前面已述，不贅。

「放縱」之李鱓（復堂），很重視生活的感受，多種花卉無所不能，風格自由奔放，極重色彩或色、墨之結合。李鱓筆勢「放縱」，潑墨淋灕酣暢，此大寫意畫法是從徐渭的筆法中變化而來，從而成了吳讓之、吳昌碩的先驅，為大寫意花鳥畫開拓了一個新的領域。

「俊逸」之華嵒（秋岳），金農入室弟子。他脫去時習，力追古法，「又自成家數。則知古人不肯依傍門户，人云亦云」（同上）。華嵒好用乾筆斡旋，清新雋逸，鮮潤柔和，融合了惲壽平之没骨寫生和石濤水墨潑染之長，形成了兼工帶寫、鬆秀空靈的小寫意風格。他的作品，既有職業畫家熟練的寫生技巧，又蕴含文人的精神氣質和筆墨韻味，構成了文質相兼的藝術格調，使之花鳥、山水、人物均妙，成就非凡。

「無論再往前推」，以純没骨派傾動并盛譽清代畫壇的惲壽平，開創了「常州畫派」。由於惲氏發展了北宋徐崇嗣「不用墨筆，全以五彩染成」的没骨花卉，點花以粉筆帶脂，點後加染筆足之，點染同用，創前人未傳未有之法，富有書卷氣，一掃劍拔弩張之弊及脂粉華靡之態。使之空靈秀潤的筆調和工整優美的造型，清芬拂拂，逸韻飄然，堪稱一代大家。

張宗祥先生在此處説到的「望庵」，恐為「忘庵」之誤。「忘庵」，清初與惲同時、以花鳥盛名一代的王武之晚號。没骨法的發揚光大，是惲壽平；但它的復興，始於王武。故王武功不可没。王武逸筆點綴，寫花鳥頗得生趣，氣息不凡，淡而彌永。「清代畫苑領袖」王時敏尤稱贊之，謂：近代寫生，率多畫院習氣，獨勤中（王武之字）所作，神韻生動，應在妙品中，云云。

講到畫蘭，張宗祥先生《鐵如意館題畫詩》中有句曰：「南宋遺民鄭思肖，為花寫生獨神妙。孤根無土不能栽，中原蕪穢沉殘照。從茲畫蘭代有人，一竹一石恒相親。」（《題吕文起先生畫蘭手卷》）

在《續畫人逸話》，張宗祥先生談到「明人畫蘭」時指出：「惟文衡山獨守舊法，葉葉長短略同，無參差相間之作。」并評曰：「湘蘭已長葉短葉相與錯雜，龍友更縱横揮灑，不受羈勒矣。故畫竹至板橋始大解脱，蘭則早有其人。」

輕才任俠、以詩畫擅名一時的金陵名妓馬守貞（湘蘭）的閨秀墨蘭，已變「舊法」，「長葉短葉相與錯雜」，天真輕淡，頗有楚畹清芬之致。然湘蘭畫「偽品甚多，款字皆呆滯稺嫩」（同上）。難怪張宗祥先生又曰：「予見錢鏡塘兄所藏致王百穀書數通，字雖不佳，亦流轉如意，乃知所見畫十之七八偽物也。」（同上）

晚明士夫名流楊文驄（龍友），以畫蘭為雅事，「更縱横揮灑，不受羈勒矣」。其「畫蘭竹、山水均有奇氣，結構亦險而不怪」（《畫人逸話》）。張宗祥先生嘗曰：「在杭見一蘭竹卷子，於叢蘭盡處忽作懸崖數叢，既不生硬，亦不局促，水到渠成，極自然之趣，真奇觀也。」（同上）

清代畫蘭竹最盛，而板橋鄭燮畢生專攻蘭竹。他把蘭竹的清魂得自自己的胸中，而從畫筆下寫出。鄭燮焦墨揮毫，以草書之中竪長撇法寫竹，多不亂，少不疏，脱盡規矩、時習，違棄古道、舊法，「故畫竹至板橋始大解脱」。可以這麼説，就墨竹的技法水平而言，清一代應首推鄭燮。而他「眼中之竹」、「胸中之竹」、「手中之竹」的有名的創作方法之三階段論述，更可以作為我們今日的借鑒。

至於「以畫龍名」，嘗以所繪之龍張掛於黄鶴樓上標價白銀一百兩的嵩山周璕（昆來），張宗祥先生評云：「周之善畫龍，紀曉嵐筆記中載之。予所見三四幅，皆烘染極精，龍勢夭矯而工緻。」（《續畫人逸話》）對周璕，先生還評道：「人物尤工細。予得一小册，絹地，畫《離騷九歌圖》，人長寸餘，鬚髮環佩，細若游絲。胡同夏為書小楷《九歌》於每頁之後，亦深得《十三行》、《黄庭經》神味。……至如此小册人物，運筆入神，則平生所僅見，不獨周畫中所無，即他人畫中亦未遇也」故「鄭西諦來杭，必求展閲一次」（同上）。

十二　論齊白石、陳師曾

張宗祥先生在《畫人逸話》明確指出：「齊白石（璜），湖南人。從王湘綺學詩。早年挾其畫與篆刻，游兩湖府縣幕中。人以其畫筆之工而無生氣，篆刻之整而無刀法，謚之曰『木匠』，戲稱也，今則且以為真木匠出身矣。」事至今日，齊白石畫傳、評傳以及介紹文章中，都仍將其定為「曾為木工」、「真木匠出身」，故我認為，更有必要存此張宗祥先生一說。

為了進一步證明此說的真實性、可靠性，先生接着又說：「予友沈羹梅（兆奎），其父任湖北某府知府，齊曾處幕中，告予如此。」（同上）我想，先生好友沈羹梅之語是不會有錯的。更何況，齊與沈熟識。沈羹梅，乃先生《論書絕句》手迹後之跋者——「無夢沈兆奎」是也（可見浙江人民美術出版社出版的《張宗祥論書詩墨迹》）。

在《畫人逸話》中，張宗祥先生還記載了齊白石成名於京城的軼事。此則軼事，我也未見載於至今流傳的白石老人的各類傳記、文章之中，且推翻了畫界通常美其名曰的齊氏如何如何「衰年變法」之說。

張宗祥先生是這樣說的：民國初年（實為民國六年，即一九一七年），五十五歲的齊白石至北京，寄寓西磚胡同的法源寺內一小屋，出其技鬻於琉璃廠，月餘都無人問津，生涯落寞。於是，齊親至清閟閣、榮寶齋問之：「今日京師之畫，何人最享盛名？」「陳師曾。」「全國何人最享盛名？」齊又問道。「吳昌碩。」「陳、吳之畫，可得一觀乎？」齊再問之。則各出所畫示之。齊白石恍然大悟。歸寓，即盡棄其向之所作草蟲花卉工而無生氣的畫法，放筆作魚蝦花草。不數日，又以新作投諸肆中，遂有售者。先生好友陳師曾偶見之，驚為得此奇筆，邀先生共訪齊白石。時先生無暇，陳遂徑自尋訪到廟裏，打聽齊之住處。齊知陳的大名，現竟屈尊下訪，遂為之訂交。自此之後，陳、齊兩人你來我往，友誼日深。陳甚至在海內名家、高人常聚的自己「槐堂」畫室，掛起了齊畫，逢人贊譽，還對其畫友胡佩衡等人說：齊白石的畫，「可惜一般人不了解，我們應該特別幫助這位鄉下老農，為他的繪畫宣傳。」齊畫始有名於北京城。張宗祥先生為此又加以附帶說明：齊氏白石，「自此不復作工筆畫，偶為老友一作之。其題字亦屢變其體。少年中年之作，人幾認為偽作，以款識不同也」（同上）。

後來，齊白石又有賴於陳師曾的力薦、宣傳與幫助，逐漸名震東瀛日本。故陳深得齊之信賴。難怪陳師曾因繼母俞夫人病重飛駛南京，母亡悲傷過度，哀悴發病而逝，齊氏甚哀，痛呼：「失我知音！失我知音！」並寫了好幾首詩來悼念他。

此外，張宗祥先生還有一段記載很有意思：齊白石「第三子能仿其粗淺者，故畫室出入必親啟閉，慮盜用印章，以贋作售人也。此老身佩銅鑰累累然成串，行則丁東相擊鳴，出寢室鎖其寢室，出畫室鎖其畫室，下至箱篋抽屜厨匱，可鎖者無不鎖也。一雛姬侍之，入畫室，乃繫其衣角於畫桌，亦可異矣」（同上）。

這裏，張宗祥先生告訴我們的兩件事糾正了一些看法，是很值得一提的：

其一，齊白石「身佩銅鑰累累然成串」，「可鎖者無不鎖也」，其原因，不是如常人所云與「文革」中所「批判」的那樣是「愛財如命」、「愛錢如命」，而是為了防備其子「盜用印章，以贋作售人也」。

當然，白石亦有求畫必先付潤資及「溢一寸，必索加潤」之「癖」，「每開展覽會，得意之作決不標值，而曰面議。及相見，又視其人之服飾及喜畫程度，再索巨值。此真可笑」（同上）。

其二，齊白石喜歡有健康漂亮的女人陪伴，甚至「入畫室，乃繫其衣角於畫桌」。這就難怪他的侍妾胡寶珠逝世後，常有一個個女護士在其身邊不斷地替換着。這也不難解釋他老人家在晚年為何特別喜歡收女弟子和認乾女兒的現象出現。

對齊白石，張宗祥先生總的印象是：「人體瘦小，語言質樸。」（同上）

至於陳師曾，張宗祥先生說：「陳師曾（衡恪），皖人。在教育部同事至久。其畫以花卉擅長，師昌碩而有書卷氣者。初至日本作畫展，邀余選其作品。其為人極淡静而有風趣。贈予畫至多，兵燹之後，僅存山水一幀，即為余畫讀書樓者。師曾山水用筆極奔放，惜遠近不分，又不善烘染，此其所短。留學日本時，乃有仿惲仿王之作，後不復見矣。」（同上）

陳師曾不慕聲利，「為人極淡静而有風趣」，度過短暫而光輝的一生。他的花卉學李鱓，形態生動，構圖多變，出筆極爽健，賦色亦明艷，既有寫生基礎，復具傳統功力，「師昌碩而有書卷氣者」。他的山水近沈周，「用筆極奔放」，氣魄亦偉壯，特別是他用簡練的筆墨來表達大自然的詩意，頗為感人。吴昌碩對這位學吴而能變的吴門大弟子曾作如此贊語：「師曾老弟，以極雄麗之筆，鬱為古拙塊壘之趣，詩與書畫下筆純如。」這亦難怪張宗祥先生在其晚年，要時常痛惜陳師曾、姚盲父這兩位生前好友的「不壽」，「不能待解放之後，借筆墨為民族一吐光彩，與白石、賓虹爭逐於畫壇之上也」（《續畫人逸話》）。

關於姚盲父，張宗祥先生《續畫人逸話》的一段記載頗值得注意：「姚盲父（華），中年作畫，與師曾相類，而膽更大，筆更橫，意境更奇。此殆一肚皮不合時宜，欲借畫以發洩之乎？品格似較白石為高。」

先生「此殆一肚皮不合時宜，欲借畫以發洩之乎」的理論，在言及畫得陳淳筆法、蒼老無閨閣氣的清代海寧葛徵奇妾李因時，亦作過如此闡述：「李因為人側室，家庭間極冤苦之致。胸中鬱勃，一發於畫，遂能橫騁自豪，無纖悉柔態。畫鷗畫鷹，尤見筆力。」（同上）筆力老健，風神簡古，其用筆亦類陳淳的清代南樓老人陳書，張宗祥先生稱謂她：「畫花鳥，猶有明人筆意，雖不及李因豪放，然已與尋常閨閣所作不同，非專以工秀見長。」（同上）

張宗祥先生對友人之畫的評述，除上面我已提及到的陳師曾、姚盲父以及張善孖、張大千昆仲、吴岱秋等之外，尚有：

「金鞏伯（城），湖州人。嗜畫，山水、花卉均工筆。臨摹古迹可亂真（在玻璃桌上展開古畫，玻璃下裝數電燈透視之，其淡色襯染不能相似者，着色紙背以襯之），然自作者均板滯無生氣，真一木匠也。贈予書畫至多，兵燹後盡失之。」（《畫人逸話》）

「余越園（紹宋），畫第一，書次之，文最下。山水筆健墨酣，時有奇趣。晚亦法歸玄躬畫竹，甚相似。書則其俗在骨。寓京時

曾自詫其書曰：『七百年來所無。』余笑語之曰：『惜我欲求五百年之紙而未得，只有請君束筆不書耳。』（同上）「溥心畬作小品山水，間有宋、明人風趣。其人懶甚，往往鈎勒後，隨意由姬人設色，故工者絶少。」（同上）「經子淵（亨頤），後號頤淵，相交數十年。其畫晚年始着手，竹為多，皆放筆為直竿，葉亦放筆為之，不能繩以法則，直自寫其性情，別成一種風格。同時畫友若陳樹人、何香凝，工力均在經上。陳尤多創作，即不附和昌碩，亦不規規舊法。香凝亦時見縱橫老健之筆。子淵印第一，畫第二，字第三。然無論鐵筆毛筆，皆放膽直行。觀其作品，如見其人，此其自立之處也。」（《續畫人逸話》）

關於「嶺南畫派」創始人、「嶺南三傑」之一的陳樹人，品操高潔，素以廉潔自持。陳從小投師於居廉門下，特别是後來還與居廉之兄居巢的女兒若文結婚，又增添了一層親戚關係。陳樹人的筆法，較多地保留了居廉的特點。陳氏以寫生擅名一時，故張宗祥先生有「尤多創作，既不附和昌碩，亦不規規舊法」的評謂。對於「嶺南派」這一提法，陳本人頗有微詞，如此似乎僅僅局限於嶺南地域，而無繪畫上的革命意義，故陳樹人自己從不自稱為「嶺南派」。而「嶺南派」這一詞的正式定名，據查考，為建國後的五十年代初期，我國近百年繪畫到國外展覽時，由鄭振鐸（西諦）著文稱謂後被普遍認定的。

十三　論黃賓虹

「君是江南老畫師，能生能熟更能奇。
縱毫潑墨規唐宋，俗子庸夫莫漫嗤。」

這是一首被人反覆徵引的張宗祥先生《題黃賓虹山水》七絶。

張宗祥先生《續畫人逸話》亦談到：「黃賓虹早年喜臨摹各家，六七十歲後乃為自己筆墨。八十七歲病目，幾不能辨紙墨所在，所畫幾若殘碑拓片，滿紙盡黑。越三四年目又重明，至九十三歲去世，此數年中作品最見工力。」

黃賓虹六七十歲前，作畫功在臨摹，面貌無甚卓越處。七十之後，黃力求創造，才有獨特的風格。而年過八十，筆越用越辣，墨越用越黑，無法無天，尤見精神，故能臻此境界。

張宗祥先生接着作了精當而生動的概括：「賓虹畫山水實出唐、宋，故其布局與近人絶異。且亦喜作滿幅，少留空白。雖在病目時所作滿紙似皆濃墨，細視亦有光綫掩映之處。又綫條皆用中鋒，無一偏筆，樹枝石皴均然。偶於山隙山後，忽以淡墨

塗抹，類若攝影，真是創作。其花卉或放筆為直幹，或一筆數轉折。畫法既不傍人門户，又能獨顯工力，此實深於古法之後，又能運用古法精神，造此新境者。」(同上)

黃賓虹山水蒼厚、濃密。他愛用中鋒，尤其喜用渴筆、宿墨、枯墨、濃焦墨，點之又點，皴之又皴，擦之又擦，層層積染，以取厚重，使黑團團的一片山嵐中透出一片黑黑的「亮光」，一掃明清山水畫壇主流的柔弱萎靡、清淡蕭疏之風，開創了現代山水畫雄渾蒼莽、大氣磅礴之氣，改變了整個民族的審美意識，使瀕臨窒息的中國山水畫獲得了新生。

張宗祥先生與黃賓虹相交四十多年。知黃數十年中，除生病卧床起不來外，從未間斷過他的每日揮毫寫畫。據先生說：聽黃賓虹談話，正文交代幾句後，就會牽到畫理上去説上一大篇，這是他時刻不忘畫法的一個明證。「當病目時亦日日作畫，摸索得筆，就硯索墨，或筆在硯中，或筆在硯外。就紙運筆，或着紙，或不着紙。設色時亦然。而所作尚能臻此，非純熟之至，不可能也」(同上)。

黃賓虹謝世七年之後的一九六二年冬，張宗祥先生發表了《我對於黃賓虹先生畫的看法》(以下引文未注明出處者，均引自該文)的講話。這個講話，後來又全文刊登在一九六三年三月二十四日的香港《大公報》「藝林」副刊上。

先生在此文中，主要對黃老晚年所作諸品的創造，分述了三點：

(一)用筆之法

張宗祥先生分析指出：「凡畫始於畫，就是今之所謂綫條，石濤《畫譜・一畫章》列在第一，可知綫條在畫中的重要性。所惜這一位和尚有許多話説得太「玄」，玄之又玄，使人得不到實際。實在畫就是用筆構成的綫條。」「賓老用的盡為細筆、圓筆、曲筆，鈎勒樹石，隨意隨筆，無不飽滿靈動，筆之所到，既不嫌繁，復不覺少，好處就在善用中鋒，所以能够不受古法束縛。」而從近現代畫家來看，有些筆綫就方不成方，圓不成圓，一味地偏師取巧。這種毛病的本身，就在於没有能用中鋒運筆，用筆取氣。黃賓虹筆力能扛鼎，用筆沉着有力，如作篆籀，洗練凝重，遒勁有力，給人以雄厚而有氣概的感覺。這是因為他善用中鋒，「中鋒鋒乃藏，藏鋒筆乃圓，筆圓氣乃厚」(龔賢《柴丈畫説》)。當然，「學到極純境界」亦可「自悟側中寓正之意」(華琳《南宗抉秘》)。對此，張宗祥先生評道：「我最愛他用這種綫條來畫石畫樹，真覺得元氣渾然。全面看起來無迹象可尋，細看起筆法來又如此清晰簡單，筆筆明白，這真是了不起的創造。根本就在於老老實實用中鋒，不取巧，用之既久，靈巧自生。」

黃賓虹喜用禿筆。陸抑非先生曾對我説：過去他在滬時，曾與黃老先生相鄰。當時他在畫惲南田一路的没骨花卉，而畫惲派花卉須用新筆、好筆，筆毛禿了便不好再用。一次，黃老向他索討這些禿頭禿腦的棄筆，他便找出兩捆送給黃老先生。黃老則拿出兩幀精心創作的山水畫贈予他，以示謝意。從此則飯後茶餘談資的軼事中，我們可以看出，畫黃派山水的筆具應是禿筆。

(二)用墨之法

衆所周知，畫中國畫用墨難於用筆。所謂難者，用墨取韻也。張宗祥先生論道：「古人用墨，至精者無過董玄宰，賓老適

與之對立，皆用最粗之墨。……賓老平時硯中宿墨累累然，盂中水色渾渾然，用時禿筆橐橐然，蘸水舔墨，皆極隨便之至，着在紙上，只覺濃墨厚重，前所未見。到了病目的時候，在舔筆時，有筆着墨塊之上的，有距墨尚差半寸以上的，從未見他洗硯、净墨，好好研磨過一次，但是他的用墨，却能與董氏各有千秋。」

黄賓虹晚年尤精墨法，喜以積墨、潑墨、破墨互用，兼施淡墨、濃墨、焦墨、宿墨、漬墨，與青綠相比，益顯清華，寫出了祖國山川渾厚、草木華滋的精神。他的濃墨「濃厚可愛」（張宗祥語），那濃墨襯以清淡的重巒疊嶂，極有光彩。

言及黄老用淡墨之法，且淡而能渾厚，張宗祥先生又說了「一節趣事」：有一天，他去看望黄賓虹，那時黄還未患眼病。在黄的面前，攤着許多風景攝影的印刷品，什么華山咧、黄山咧，正埋頭細玩着。「你又在此找竅門麼？」張問道。「是的，正在研究樹林後面透出光來的方法和山峰背面的暗影。」黄笑着答道。

為此，張宗祥先生深刻指出：「現在他的遺畫中不是間有一條溪水或潭水的水光，閃閃爍爍在石樹叢中露出來和山峰之後塗着淡墨的作品麼？吴墨井出游歸國後所畫之品，雲際天末，常用淡墨烘染，微露光綫，論者以為參入西畫用光之法，其實不過小小的烘托，却没有像賓老這樣大膽放筆的揭開來（此法自有畫以來，皆已運用，即所謂陰陽是也。無論山水，即花、鳥、人、物，無不皆然，自攝影術發明之後，更為顯著而已）。」

至於黄派山水的「點法」，張宗祥先生又着重强調指出：「點法亦是筆墨兼重的一種，平點、竪點，種種不同，賓老却是亂點稍帶小劈。需用皴法之處，亦皆以大小亂點代之，故賓老畫幾無皴法可言，閱者却毫不覺察，實乃另闢法門。」

先生說的「黄氏點法」，乃「亂點稍帶小劈」，是從來都没有人說過的，是真正說到點子上去了。學黄派山水，用此「亂點稍帶小劈」之法，以「大小亂點」代皴，是較容易學像的一個訣竅與「法門」。

因此，張宗祥先生宣稱：「我向愛輕清濃腴、光彩焕發、晴雨皆宜的董氏墨法。又愛無論濃墨、淡墨，皆能以渴筆運用的程邃墨法。近乃更愛焦黑質實的黄氏墨法。」

董其昌講求墨與色的純净、新細，下筆輕，運筆緩，一點不染，一絲不苟。程邃愛用渴筆，萬毫齊力，故有筆雖渴而墨却潤的奇特功效。黄賓虹深得奧竅，追求「焦黑質實」的藝術效果，正好與明清畫家講求清淡、簡逸的畫風截然相反。對這三種用墨方法，先生最後評云：「董氏細心，全仗物質條件；程氏在於運筆純熟得法；賓老則天趣盎然，接近自然矣。」

（三）布局之法

關於黄賓虹的構圖，張宗祥先生評謂：「唐人畫山水，無論大小幅，滿幅者多，宋人亦宗此法，入元乃多留空白（大概如此，亦有特殊之品）。賓老晚年布局，是從唐、宋出來的，扇面、册頁，尤多滿幅之作。但是所謂滿幅，必須一氣呵成，不是東補一點，西添數筆拼凑而成，方成名畫。……賓老滿幅山水，却找不出一點補凑的痕迹來。雖然淵源出自唐、宋，不能算是創作，但在舉世風靡以東拼西凑為能事之日，也可以作為一味起死回生的良藥。」

張宗祥先生「最愛」老友黄賓虹的花卉，第一個發表了如下獨到的見解：「賓老專寫是山水，花卉乃是他陶情適性之作。」但是他的花卉無論筆法、墨法，乃至設色、布局都没有和歷代各家各派的花卉有什麽相同之點，「可以肯定完全是另闢了一個世界」。「今在賓老花卉畫中，時時發見此種奇趣，我屢曾提議將來好好的選擇一次，為他專出一花卉紀念册，但是必須設色，而且顔色必須一絲一毫半點也不許走樣，方能看到精神。這又是賓老的一種創造」。

黄賓虹將山水花鳥的要旨，曾概括為「山水取意，花卉取趣」（《黄賓虹畫語録》）。并曰：「畫山水要有神韻；畫花鳥要有情趣。……畫花草，徒有形似而無情趣便是紙花。」（同上）黄賓虹畫的花卉，那一種筆法，那一種設色，甚至那一種布局，均是他隨意地信手拈來，然而却神情意趣俱在。此又誠如張宗祥先生所論：他的花卉，「看起來覺得淡静古雅，使人胸襟舒適，却又無須要宋人那樣【認桃無緑葉，辨杏有青枝】的句子來刻畫出紅梅來，一見就知他畫的是那一種花了」。因此，張宗祥先生最後斷語：「各種事物的創造，必須沿着各種事物歷史性的演變，然後加以陶熔，加以改變，方能成功。如果不找到這一條歷史路綫，憑空創造，是没有基礎，容易失敗的。賓老若不是七十歲前臨摹古畫，又誠心誠意終身沉醉於藝術，哪裏空中會掉下這許多創造作品來呢？」

時代需要中國畫在藝術上有一種新的風貌。真正的藝術創造，决非「憑空創造」，亦絶非異想天開、忽發奇想可得。

創造，是一種文化積累發展的運動，是繼承和發揚的過程。黄賓虹是這樣，齊白石是這樣，海上畫派的傑出代表趙之謙、任頤、蒲華、吴昌碩、虚谷亦是這樣。往上追溯，明清中國畫藝術傑出大師徐渭、陳洪綬、八大、石濤等更是這樣，他們都是「誠心誠意終身沉醉於藝術」，都是在綜合繼承前人的基礎上創造出自家的面貌。他們對待前人的態度：既表現於學前人、古人而不失自我，把古我融會成自然有機之體；又表現為對待傳統的選擇性、闡釋性繼承的特徵上。

即使是臨摹也應廣開門路，而不局限於一家，把師古之道僅僅捆綁在某家某派上，甚至捆綁在自己的老師身上。試看，今學吴昌碩者，學其筆不能得其力，學其形不能得其神。張宗祥先生嘆謂：「若近世吴昌碩氏之門徒，印則亂鑿，畫則亂塗，書則亂寫，囂囂然鳴於人曰：【此師法也。】世亦以是推之，欲藝之成，難矣。」（《論書絶句·金壽門》）一己之學，猶為蹈襲，故有志於為藝術而獻身的人，就不應該拘於一家者。據《宣和畫譜》記載所引，范寬曾感嘆地表示：「前人之法，未嘗不近取諸物。吾與其師於人者，未若師諸物也。」范寬喜畫山水，初師李成，又師荆浩，由於「悟」得早，「悟」得及時，終日危坐於山林間，縱目四顧，以發思慮，「師諸物」、「師造化」，終成中國山水畫的第一流大師。但范寬的成功經驗，並未能挽救後來日益流行的模寫末事、摹擬之風。即使范寬的藝術，亦終成了師古者的崇拜偶像。於是有識之士在近百年來不斷地大聲疾呼：中國畫已到了非改革的地步！至於中國畫題材的老化，布局的千篇一律，確實又會讓人錯覺為「窮途末路」。

然而事情也就那麽怪，一旦現代流派的種種美術思潮湧進中國，有些人一提變革，一提創新，就要反藝術、反審美、反傳統，就要把傳統扔得一乾二净，甚至要向傳統作徹底的決裂，盲目地推崇西方現代流派，企圖以洋代中，以西方現代派代中國

畫。正是這種過激的觀點，從某種程度上導致人們既不能深刻地認識傳統，也不能科學地深入地了解西方藝術和西方文化，從而使我們的「變革」與「創新」缺乏來自傳統文化資源的動力。顯然，中國畫其本身亦並未在東西文化的撞擊下真正地覺醒，且自覺地回歸到其自身發展的軌道上來。

我國有書法這門藝術，特別是草書的純抽象藝術的表現。因此中國畫這門藝術，很難幾乎也不可能再走上或發展到完全、徹底地抽象和表現的。

四百多年前，徐渭（青藤）在大徹大悟後慷慨呼吁：「世間無物非草書。」徐青藤把草書看作是無所不在、無所不能地顯現於生活的一門藝術。而這門藝術，便是中國早就有的一種純粹的抽象藝術。張旭、懷素的草書，情景之交融，恰如詩，猶如畫，誠如舞，既有空間美，又有飛動美，更有意境美。難道這種道精藝極、心手相應所表現出來的藝術形象，能引發觀賞者的想象，不就是一幅幅絶妙的純抽象繪畫嗎？

藝術，本應具有超越時代的價值，有不為時見左右的尊嚴。更何况中國畫藝術最精華的東西，又常常是語言文字所最難以表達的。我們知道，民族精神需要文化來維持不斷。任何民族的繪畫都不是一成不變的，都應有互相交流，互相學習，取長補短，融會貫通。中國畫這一門藝術也不會例外。它的創造，必須沿着中國畫藝術「歷史性的演變」。當然我們不是去吃傳統，而是將傳統中創造和探險的激情學到手，通過自己的新創造、新探險，將傳統發揚下去，繼承下去，「然後加以陶熔，加以改變，方能成功」。這恰如一位世界哲人説過的：人們自己創造自己的歷史，但是他們并不是隨心所欲地創造，而是在直接碰到的、既定的、過去承傳下來的條件下創造。

十四　關於題畫詩

中國畫論，是隨着中國繪畫的形成而形成，隨着中國繪畫的發展而發展的。就中國畫論的内容、體裁方面來看，既有繪畫創作理論和技法理論的著作，又有繪畫史傳方面的專著，還有由於私人鑒藏之風而促成了編輯的「匯觀」、「著録」，更有以廣泛流行的論畫方式——詩詞、題跋。

現在由浙江人民美術出版社影印出版的《張宗祥題畫詩墨迹》，即是先生以詩詞的方式論畫。除此，先生還有大量的題跋、

「碎録」等的方式論畫。傳統學人做學問的一大特點是「評點感悟」。在中國畫的畫評史上，歷代畫評家也往往是以個人的愛好、趣味之傾向來建立標準，並以此來品評畫家。張宗祥先生在品評畫家時，也不例外。

中國美學非常重視審美聯覺。審美聯覺，是畫和詩相通的審美基礎；審美聯覺，也是一切造型藝術和語言藝術相通的審美基礎。好的畫，由見而感，往往充滿着耐人尋味的詩意，所謂「畫中有詩」；好的詩，由感而見，每每無一不是一幅美的圖畫，所謂「詩中有畫」。北宋浮休居士張舜民説得好：「詩是無形畫，畫是有形詩。」（《畫墁集》）由此使我們很容易想到意大利文藝復興時期的大師達·芬奇，曾以生動的比喻來説明詩與畫的區别：「畫是啞巴詩，詩是盲人畫。」（《芬奇論繪畫》）又記不得誰説過這樣的話：畫不足而以題足之，畫無聲而以詩聲之；其互相為用之法，開後人無數法門。詩與畫都借助於形象思維，彼此互相促進，互相融會，都可以通過感性的把握、經驗的積澱，達到審美的升華境界。為此，通過審美聯覺這一心理現象，可以大大地提高藝術的表現力。

這種審美聯覺的經驗與心理學理論，在中國繪畫裏的藝術表現是，要有詩意、詩境、詩趣。這樣，中國畫便有了詩與畫的「内在」結合和畫與詩的「外在」結合。

「内在」結合，如今天我們可以看得到的，傳為「詩中有畫，畫中有詩」的中國文人畫鼻祖王維畫的《江上雪霽圖》卷等，畫面上雖没有題詩，却是詩意充溢於畫内。畫内有着詩一般的意境，使我們能盡可能地用自由大膽的精神去觀照、欣賞，并産生多層次的審美感受。也就是説，「畫中有詩」的内在性結合，是引起觀賞者審美意義上的感覺和知覺，是一種偏向於畫面意境的閲讀性做法。這種做法，可使在可感可見的以筆綫、墨色、色彩、結構為特點的畫面上，追求文學性的超時空意象。

「外在」結合，即依詩作畫，畫家每取古人、近人清篇秀句，借其觸動靈感，發於佳思，然後層層畫去，把審美聯覺的造型形象詩意化。或是畫畢題詩，追求外在性的補充、强化作用，題畫之詩亦不在畫外，正寫畫中之態，這種作用可使畫面完成對於自身的超越，進而獲得内在的豐富性。

中國畫的意境，總是以「氣」以「格」為最高靈境和最高境界。而「氣」與「格」，均是畫外之物，它是畫家自身的「氣」與「格」的具體體現。中國畫意境的再現與實現，還必須有觀賞者自己的「情」、自己的「氣」、自己的「格」的參與、判定和再創造。作為詩畫結合、畫上題詩的中國畫「特産」——題畫詩，是中國詩、書、畫藝術中一種常見的文學體裁，其思想和藝術的感染力都很强。它是構成中國畫藝術獨具特色的重要標誌之一，也是中華民族美學高度發展的重要標誌之一。

題畫詩的重要特點是，有着豐富的想象。

想象，對於一切文學藝術的創作都是十分重要的，它是對知覺所供給的材料進行加工與改造的心理活動。也就是説，任何藝術都需要想象，任何藝術都離不開想象。相對論的創造者——德國的愛因斯坦就一再强調，想象力比知識更重要。而對於題畫詩這種表現形式的詩歌創作來説，想象則尤為重要。因為，豐富的想象可以使詩人擺脱僅見畫面之物的拘囿，站在比畫面更

高的境地縱觀現代，透視過去，放眼未來，也可以强化感情，增添畫面的絢麗色彩。

中國傳統的詩歌理論，十分重視想象在詩歌中的作用，强調比興這一方法。早在我國五世紀末的一部文學理論和文學批評的巨著——南齊劉勰《文心雕龍》，便設專章《比興》篇，較集中而明確地分析了這個牽涉到文學基本特徵的問題。比興，不是單純的表現手法，而是一種思維方法。「思理為妙，神與物游」（《文心雕龍》句）。從思維方法的角度看，比興實際上就是聯想和想象，它是文學創作中經常在起作用的一種因素。最完整的資産階級唯心主義的美學體系創造者——德國的黑格爾在其代表作《美學》中，談到藝術家時强調指出：「如果談到本領，最傑出的藝術本領就是想象。」「規矩虛位，刻鏤無形」（《文心雕龍》句），中外古今的優秀詩篇，總是具有豐富的想象力。我們説，只有具有想象力的詩歌，才能有新穎獨特的藝術形象脱穎而出。好的題畫詩，皆有豐富或奇特的想象，並且善於將種種的審美感受聯結起來，表現出特殊的藝術情境，讓人涵泳玩味，體會其意蘊。

題畫詩的另一特點是，强烈地抒發感情，闡述或發揮畫意，把意在畫外的或畫的傳統來自何代何家何派給題出來，甚至把藝能、品格、用意、趣味給點出來。

在感情的强烈程度和表現方式上，作為詩歌形式表現之一的題畫詩，它不同於别的文學體裁。畫家和詩人只有在被現實生活激發起沸騰的感情時，面對畫作才能寫出好的詩篇。故題畫詩的感情色彩應是濃烈的，并且常常以更為直接的抒情方式將其表現出來。這樣就使得題畫詩裏的字裏行間，無不洋溢着畫家和詩人自我個性的表露，與内心世界的自白，使他們的整個思想、見解、經歷、感情，都一一形諸於題畫之中。這正如方薰所謂：「高情逸思，畫之不足，題以發之。」（《山静居畫論》）

題畫詩的再一特點是，可以增强中國畫的形式美感。

美感的經驗告之我們，當人們在感受美的時候，往往首先感到的是它的形式。因為一切美皆形式之美。自唐代以來，尤其是宋代文人畫發展以來，歷代無數的畫家和詩人為我們留下了一份極為豐富、十分珍貴的題畫詩遺産。這份遺産的美學内蘊，最為雅致，且又十分深邃。唐以前，雖然也有詩人題畫之作，但往往是另書别紙而不是直接題於畫面之上。中國畫真正發展到畫上題記題跋題詩，始自宋代文人畫的崛起時期。那時文人畫家把詩直接題寫於畫上，在形式上將詩與畫很好地融合在一起。

從元代起，畫上的題詩題記題跋與題款，逐漸成為畫面章法的一部分，它通過書法表現在畫面上，使詩、書、畫三者之美得到了巧妙的結合，並交相映發，增加了作品的形式美感，畫亦因題而益妙。故明人惲向論畫：「元人之畫，不論是某家某家，不論意多於象，展卷便可令人作妙詩。」（見陳夔麟《寶迂閣書畫録》）至明，畫上的題詩題記題跋與題款已相習成風，題畫已成為一幅畫的一個有機組成部分，形式也更為講究，尤其是在寫意畫裏最起着畫在格調上的作用，清奇灑落，更助畫趣。到了清代，更是開拓了題詩題記題跋與題款的題畫藝術的時代風尚，形式美感更强。一些書畫大家幾乎是每畫必題，每題必詩，信手拈來，渾成一體，出神入化，堪稱「三絶」，引人發無窮之意趣，使人得綿緲之思想，將中國文人畫的題畫藝術發展到了一個日臻完善的境地，呈現出無限的生命力。

總之，題畫既要有學問，又要有感情，兩者是缺一不可的。清人張式《畫譚》論：「題畫須有映帶之致，題與畫相發，方不為羨文。乃是畫中之畫，畫外之意。」明人沈顥《畫麈》亦論：「自題非工，不若用古。用古非解，不若無題。題與畫互為注脚，此中小失，奚啻千里。」中國畫藝術的本質是崇尚精神的。勉强題之，必然無味。

為畫題詩，與畫上題詩，後來變成畫上有詩，而不是畫中蘊詩。甚至有些畫上所題之詩，已與畫之本身並無關係，且到了濫溢的地步。中國繪畫美學裏的一部傑作——清初畫家笪重光《畫筌》有句話頗富啟示：「前人有題後畫，當未畫而意先；今人有畫無題，即强題而意索。」一幅畫會由其題而妙，「抑畫龍點睛」（張宗祥語，見《鐵如意館題畫詩》）；亦會由其題而敗，「為佛頭著糞」（同上）。

作為一代學者的張宗祥先生，就是題畫的高手。他偶爾乘興揮毫，以情造景之餘，又往往會興發於「畫」前，或常觸「畫」起情，以「題畫」的方式「侵犯」詩人的領域，為我們留下了不少高雅的審美趣味。從他的題畫詩題記題跋以及「碎録」中，均可見其一斑。

此册《張宗祥題畫詩墨迹》，即《鐵如意館題畫詩》，為張宗祥先生「癸巳（一九五三）夏」，「時年七十有二」時所記。內「有題古人畫詩，有題友人畫詩，有題自畫詩。三四十年中所積頗多，敝帚自珍。閑窗多暇，因録成此册」。此册，先生所寫書體風格多種，可見這些題畫詩不是同一時間所記。也就是說，先生「癸巳夏」記後，還曾陸續補記過數次。

「鐵如意館」，張宗祥先生書齋之名。「鐵如意」，古代文人佩用的一種防身武器。如意柄，扁平方形，有棱，極似鐧，所謂「模棱難斷奸臣頭」是也。如意柄的彎頭，正好可作護手。

張宗祥先生珍藏的這個「鐵如意」，長六十九厘米，重二斤一兩半，係鐵質鑲嵌雲紋銀絲，只因年代久遠生銹，銀紋早已剥落。它是先生故里海寧硤石的明末舉人周宗彝毁家起兵抗清時，所用的武器。周公起事失敗，及清兵破城之日，全家七口均投寓所青蘿池中壯烈殉國。故張宗祥先生《題思舊館圖》詩有句云：「欲寫青蘿池上屋，獨揮老淚念家山。」先生壯歲得此周宗彝遺物——鐵如意，視為家珍。哪怕是在戰火動亂的年代，輾轉北京、漢口、桂林、貴陽、重慶、南京等地，都從未須臾離開過它。張宗祥先生不僅以此名其書齋，而且別號「鐵如意館主」。凡所著録、所書畫，常以此署名或以此鈐記。由此亦可見先生之胸懷。

《鐵如意館題畫詩》最前之《題費餘伯畫人物册》、《題朱曉崖〈面壁圖〉》、《題呂文起先生畫蘭手卷》、《又二幅》、《又竹一幀》，與《為劉次饒兄畫册》，據浙江圖書館珍藏的《張宗祥詩稿》手迹中先生親筆記載：「以上皆在甌所作，十記二三而已。」按張宗祥先生任浙江甌海道道尹，在甲子（一九二四）歲杪至丙寅（一九二六）冬，先生四十四五歲時。

還有《題顧若波畫山水册》（顧澐，字若波。先生愛其山水，《畫人逸話》中有載）、《題石宗素兄畫山水小册》、《又題册後一絶》、《山水長卷》，與《題張菊生兄所藏〈涉園圖〉》，在那本《張宗祥詩稿》的手迹遺稿中亦均收有。同時，根據《張宗祥詩稿》的最後篇章——《戊辰（一九二八年）重陽，周夢坡、金洵丞、姚虞琴約登華安八層樓》，可以斷定：在《鐵如意館題

畫詩》內，《題張菊生兄所藏〈涉園圖〉》之前的幾首題畫詩，均為先生四十六七歲時所作。

也就是說，那本有題畫詩的《張宗祥詩稿》墨迹，是張宗祥先生中年在溫州、上海時的詩稿。這裏面的題畫詩，先生都已謄録於《鐵如意館題畫詩》內。另外，我將其兩者作一比較，發現上述的這些題畫詩的個別詩句，在先生録入《鐵如意館題畫詩》時，已作了一些修正。

如，《張宗祥詩稿》中的：「翻笑草《玄》者」，「白牛駕車臨火宅」，「曰其頽骨肉」，「名花昔共名賢傳」，「自茲畫蘭代有人」，「一石當階峰最奇」，「却從畫裏覓漁竿」，「便鋪八尺龍鬚席」，「松間數間屋」，「荒樹夕陽鐘」，「四野壓濃陰」，「知道山中換一年」；在《鐵如意館題畫詩》中均分別改為：「却笑草《玄》者」，「白牛駕車行火宅」，「風日頽骨肉」，「名花夙共名賢傳」，「從茲畫蘭代有人」，「一石當街峰最奇」，「只從畫裏覓漁竿」，「好鋪八尺龍鬚席」，「松間數椽屋」，「荒寺夕陽鐘」，「應有劉青田」，「四野壓濃雲」，「知道山中又一年」。

是册《鐵如意館題畫詩》的前三分之一部分，亦即《題鳳女士畫》的三首絶句之前，我以為，均是張宗祥先生一九四六年六十五歲前所作。特别是《題沈君匋〈風雨一廬圖〉》的七律，在其尾聯「莫嫌長夜昏難旦，已聽鷄聲報早晨」的詩句中，我們仿佛聽到了張宗祥先生吟唱此詩時所透露出來的抗戰勝利的曙光。

詩，是一種人生的境界，也是一種心境。它又是詩人有意無意的內在靈魂之火花。為此，在此詩前我們還可以從張宗祥先生的其他題畫詩讀到，先生自桂至渝，經平生從未經歷過的風雨跋涉之苦，於一九三九年元旦抵達抗戰大後方的重慶，是如何身在巴山却心繫故鄉故土故里的鄉思鄉情鄉愁。

如，一九四一年張宗祥先生六十歲時，應華嚴寺方丈《宗鏡和尚以華嚴八景索畫兼乞題句》而寫下的八首絶句。其二《帕嶺松濤》，先生吟道：「萬松似捲浙濤回。」其五《曲水流霞》，先生言道：「始信世間堅忍力，不須剛健但須柔。」其七《雙峰疊翠》，先生嘆道：「北山對面是南山，湖上何時得好還。萬里鄉心無寄處，為君寫入畫圖間。」

在童藻孫倩余樾園作的《思舊館圖》上，張宗祥先生揮筆寫下了《題思舊館圖》兩首絶句。其一，先生書道：「即今懷古披圖日，愁絶中原板蕩心。」其二，先生唱道：「數年離亂走江關，自覺愁多不耐閑。」

一九四二年張宗祥先生六十一歲時，自題《為友人畫山水兩幀》的兩首絶句。其一，先生寫題：「數間水閣映湖光，九月西風紫蟹香。三載巴中山裏住，菊花時節倍思鄉。」其二，先生題道：「南山高並北山高，夢入西湖泛小舠。何日携筇得歸去，萬松嶺上聽松濤。」

在自題《為友畫梅》的一絶中，張宗祥先生又憶道：「久別孤山林處士，低垂白首想錢唐。」

在《題鳳女士畫》的第二絶中，張宗祥先生説道：「記得湖心亭子上，曉欄羅袂坐荷香。」

此外，依據《張宗祥詩稿》內載「十記二三而已」的文字推測：先生還有許多詩，未載入《鐵如意館詩草》；先生還有許

多題畫詩，亦未載入《鐵如意館題畫詩》。比如，張宗祥先生那首頗為傳頌一時的《題〈鬥鷄圖〉（為張兆作）》：「高冠鐵距各稱雄，亦肖人間健兒風。冀北健兒過十萬，不知誰是捉鷄翁。」又如，張宗祥先生《為沈衡山畫枇杷》：「故人相見半無家，劫火江南入望賒。忽報上驪復吳會，洞庭山上吃枇杷。」沈衡山，乃先生摯友沈鈞儒（沈戲稱張為「冷和尚」，張則稱沈為「瓦片頭」）。還如，一九五零年元月，張宗祥先生《題〈二老圖〉，〈二老圖〉今歸李鴻祥姻世講寶藏，原為其外家物，百年之間，世變多矣，願善守之。己丑十二月》：「苕霅傳神老畫師，鴒原二叟樂怡怡。外家遺澤應長守，想見孤兒風木悲。」此《二老圖》，乃清道光二十六年（一八四六）丙午十月，費丹旭為蔣夢華、梅夫兩先生畫的寫真像，上有張廷濟題額，翁雒題辭。

再如，一九九一年三月二十四日，我至桐鄉石門灣寫生，在參觀豐子愷故居「緣緣堂」時，看到張宗祥先生「戲題」豐子愷《郎騎竹馬來》畫的一首七絕。由於先生此詩，不僅寫得風趣異常，而且表達得能净能悟，令人過目難忘：「青竹竿兒當馬騎，相逢也解識相思。世間萬事皆兒戲，放過春光更是癡。」

然而，翻遍《鐵如意館題畫詩》却找不到這幾首詩。這就說明，張宗祥先生生前所作的題畫詩，在《鐵如意館題畫詩》中即使沒有「十記二三」，至少也有十記八九。

對於「子愷漫畫」，張宗祥先生是很欣賞的。《鐵如意館題畫詩》內，先生有《題豐子愷年世兄畫，即用其見寄原均》的兩首絕句。其中第二首，先生如此贊曰：「一枝健筆掃陳塵，天馬行空見此人。畫苑何須翻六法，偶師造化偶師心。」先生另《題豐子愷為陳雁迅畫〈書聲娛母圖〉》的「八解」詩，又是這樣歌之：「子愷畫筆開天工，用意不與凡夫同。」

先生晚年的書房兼卧室內，在五斗橱的上方鏡框中，長年張掛着豐子愷於「辛丑（一九六一）兒童節」，畫賀張宗祥老先生八十大壽的《返老還童圖》，并題云：「敬祝冷僧年伯長壽康樂。」該畫畫面上方，是豐自己填寫的一首《清平樂・兒童節》詞的款識。畫面下方，是一群少年兒童在快快樂樂地「歡度兒童節」，「個個興高采烈」，「唱歌拍手聲中，餅乾糖果香濃」。其中，兩位少兒還一邊一個攙拉着張老先生的手，「邀請公公列席，祝他返老還童」。見者莫不以為畫中寥寥幾筆的「公公」，正寫出了張先生的神韻。

結束語

歷史總是以一個謎代替另一個謎，讓後來的人們去解答。而藝術之路，人生之路，却正是在造謎與解謎之中不斷地延伸，永遠地沒有止境。縱觀中國繪畫史，中國畫藝術一直具有强烈的精神性。中國畫畫家的藝術成就，除了個人藝術生命的完成之外，還有其存在的歷史意義。每一位中國畫畫家、每一種藝術史的現象，到頭來終將匯入歷史發展的洪流，而成為歷史的一部分，並接受歷史的考驗。正所謂「語言颺揚，墨迹永存」。

然而由於西方藝術的影響，中國畫藝術的這種强烈的精神性在很大程度上已被毀壞。為此，我們應清醒地看到，近百年來中國科學技術的落後，並不等於中國文化的落後，更不等於中國美學的落後。恰恰相反，中國在本世紀的科學技術的滯後，可能正孕育着下個世紀的文化超前。藝術的發展，從古典的和諧，到現代的裂介，再到當代的聚合，無不展示出「天人合一」的回歸趨勢。最令人值得深思的是，中國畫的現代進程，曾以叛逆文人畫遠離自然、不崇尚寫實的筆墨游戲開始，於今又回歸到它的趣味之中。中國畫所擁有的活力，決非如某些杞人憂天者所預言、擔心的那樣是「窮途末路」和「面臨末日」，而是它的無窮能量還有待於我們去進一步地研究、開發和釋放。

中國畫的古樸、超逸、冲澹、空靈、完美，均表現了中國獨特的哲學和寓含着深邃的哲理性思辨，都表現了東方人的生生不息的宇宙空間意識和「天人合一」的静觀世界。而這幾乎無不例外地同中國文化的基調——禪，有着有機的聯係。這也正是西方人很難充分理解東方精神的深邃之處的原因。

禪，不是哲學，不是宗教，亦不是科學，不是藝術，而是一種「體驗」，一種「悟」的體驗。這種悟的「體驗」，從根本上講，就是禪的精神。它，不僅可以改變畫家、藝術家的思維方式，而且也可以促進藝術審美理想的形成。只有當畫家、藝術家走自己的路，走自己的創作之路，只有當畫家、藝術家盡其所能地排除理智的支配，執筆而達到無我境地之時，這一種悟的「體驗」才會變成創造，才會把握、創造出集生命精氣、宇宙元氣、書卷靈氣於一體，得「天人合一」之契機勃發、形諸於筆法墨法章法的「神韻」或「氣韻」來。這就如張宗祥先生所指出的：「書畫都重書卷氣。」（見拙文《張宗祥論書法》）書畫「當以韻勝。有了神韻或風韻」，書畫「才能脱得塵俗之氣」（同上）。此外，一種風格或精神，要概括反而會失去它的豐富性，亦不如用心去體會、去感悟。當代日本畫大師東山魁夷在游歷了中國的名山大川後驚奇地發現，中國山山水水的神韻只能用水墨來表現。東山魁夷正是憑借其感覺，用心去體會、去感悟，捕捉到了中國畫藝術的民族性不是再現，而是表現。因為「韻」如「味」一樣，是一種間接的深永蘊藉。水墨比之設色更不泥於形似，而更宜於抒情寫意。中國畫藝術中特有的審美情趣，總是

給人一種內在的律動與生命的氣息。

中國畫創作，近年來每每借鑒與拿來西方現代藝術的手法和經驗，有的借鑒還不露痕迹，有的却僅是生硬的照搬摹仿。溯其原因，恐怕除了時代和國情之別，便是因為個人氣質與學識素養所造成的文化積澱和審美着眼的差別。為此，作為具有歷史眼光和世界視野的當代中國畫家、藝術家，應該敢於標新立異，獨闢蹊徑，不隨波逐流；也應該不隨聲附和，不盲目崇拜，不迷戀贊歌，堅定地走自己的創新之路；更應該比以往任何一代的畫家需要耐心，需要有忍受孤獨的長期準備，需要經得起畫壇的冷落。因為文化是一種精神現象。精神只有在人的人格中凸現。

總而言之，在這個開放的時代，中國畫的現代進程和革新，必須服從於中國文化中的藝術精神，必須弘揚自己的精神支柱和靈魂，必須使引進的外來藝術形式和觀念脱胎換骨，進而被同化，成為真正中國式的藝術。可以這樣說，這即是中國畫未來的走向，也是我們不容彷徨的思考與選擇。

一九九六年七八月暑假初稿

一九九七年元旦改定於西子湖畔景雲邨

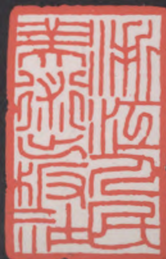
十一二月脚傷時二稿

（浙）新登字2号

責任編輯：俞建華
封面設計：駕　滄
資料拍攝：蘇立峰

张宗祥题画诗墨迹
浙江人民美术出版社出版·发行
（杭州市体育场路347号）
全国各地新华书店经销
浙江兴发印刷厂印刷
1997年11月第1版·第1次印刷
开本：850×1168　1/16　印张：10
印数：0,001—3,000
ISBN 7－5340－0749－6/J·644
定价：28.00元

張宗祥題畫詩墨迹





ISBN 7-5340-0749-6/J · 644 定价：28.00元